

A (HIÁNY)PÓTLÁS ALAKZATA: A PARERGON
(VERNET, TURNER, HOEPKER)

Talán csak a hiányosságaimat ismerem.
Hantai Simon

1. Prolegomena

A *parergon* legfőképpen a határ(osság) problémáját érinti. A róla szóló beszéd is jobbra a műről szóló diskurzus lezárulásának a pillanatában kezdődik el. A *parergon* ugyanis mindig a maradékot, a járulékos, a külsődlegest jelenti, valamit, ami nem tartozik a tárgy belső, teljes reprezentációjához, hanem „csak” annak pótléka vagy hozzátoldása. A mű körül bukkan fel. A görög *parergon* (πάρεργον, *para-ergon*) összetétel szó szerinti fordítása is úgy adható vissza, hogy 'valami, ami a *munka/mű mellett* jelenik meg; egy olyan dolog, ami elsősorban alárendelt és mellékes'.¹ A kifejezés legismertebb ókori előfordulása is ezt támasztja alá: a többes számban *parergaként* felbukkanó szó, a Héraklész tizenkét hőstette mellett megjelenő kisebb, mellékes munkákat foglalja magába.²

A *parergon* ergonja azonban mintha nem is az ókorban gyökerezne. A fogalmat szóba hozó (külföldi) szakirodalom kevésbé vet számot az antik szöveghelyekkel, sokkal inkább azt sugallja, hogy a modernséggel összefüggő jelenséggel van dolgunk. Mintha Kant harmadik kritikájának (zárójeles megjegyzése) nyomán³ Derrida tisztázná először a fogalom jelentését dekonstrukciós olvasatával.⁴ A kettejük munkásságának keresztmetszetéhez kapcsolódó párbeszéd pedig olyan mennyiségű írást termelt ki, mint amennyit keresve sem találunk az ókortól Kantig bezáróan a *parergon* kapcsolatban. Ez paradox módon mégsem jelenti azt,

¹ Edward Ross Wharton, szerk., *Etyma graeca: an etymological lexicon of classical Greek* (London: Percival, 1890), 100.

² Euripides, *Heracles*, szerk. és ford. David Kovacs (Cambridge, London, Massachusetts: Harvard University Press, 1998), 444. (The Loeb Classical Library)

³ Kant a *Zieraten*, azaz a díszítmények, ékítmények jelentésű szó szinonimájaként említi meg a *parergont*. Immanuel Kant, *Kritik der Urtheilskraft* (Leipzig: Philipp Reclam Verlag, 1790), 72.

⁴ Ez a kísértés nemcsak a *parergon* kapcsolatos szakirodalmakat érinti, hanem sokkal inkább egy tendenciára mutat rá Derrida Kant-értelmezéseit illetően. Ezt a problematikát tematizálja a 2003-as *Kant after Derrida* című tanulmánykötet is, amelynek fókuszában az a kérdés áll, hogy Derrida után miként lehet Kantot olvasni. Lásd Philip Rothfield, *Kant after Derrida* (Manchester: Clinamen Press, 2003). A parergonalitással komolyan foglalkozó művek is beleesnek abba a csapdába, hogy Kantból és Derridából kiindulva kezdik el a jelenséget vizsgálni. Suzanne Little disszertációjában egy érdekes problémát vet fel azzal, hogy a *parergont* kutatja a színházméletekben, azonban a dolgozat elején a fogalom tisztázásakor latin eredetről ír a görög helyett, és kategorikusan Kantnak tulajdonítja a szó művészettörténeti újrafelfedezését. Suzanne Little, *Framing Dialogues – Towards an Understanding of the Parergon in Theatre* (Brisbane: Queensland University of Technology, 2004), 22.

http://eprints.qut.edu.au/15981/1/Suzanne_Little_Thesis.pdf

hogy a parergonalitás egyes opcionális jelentésrétegéről ne értekezzenek már – implicit értelemben – Kant előtt, sőt. Ha például a *parergon* mint *rámát* definiáljuk, elfogadva Kant erre vonatkozó javaslatát,⁵ akkor *Az ítéleőrő kritikájának* megjelenéséig is beláthatatlan a keretezés – klasszikus követelményeihez igazodó vagy attól eltérő – festészeti szakirodalma. A *parergon* „eredeti” jelentésének megsokszorozását azonban, a kanti terminológiát is figyelembe véve, kétségkívül Derrida hajtja végre azáltal, hogy más fogalmakkal állítja párhuzamba, vagy azok szinonimájaként értelmezi, úgymint: a *supplementum*,⁶ a *passe-partout*, a lemma, az iterabilitás vagy az aláírás.⁷

Derrida gondolatmenetének újszerűsége azonban nemcsak abban rejlik, hogy más szavakkal összefüggésben újradefiniálja a szót, hanem sokkal inkább abban, hogy nem külsőleges formát lát benne. Kant úgy fogalmaz ugyanis, hogy a *parergon* az, „ami a tárgy külső megjelenéséhez nem belső alkotóelemként, hanem csak külsőleg, toldalékként tartozik hozzá. [...] ide soroljuk például a festmények keretét, a szobrok ruházatát vagy a palotákat övező oszlopsorokat.”⁸ Ezzel szemben Derridánál „a parergon egy nehezen különválasztható különválasztás,⁹ [...] sem mű, sem műkivület, sem bent, sem kint, sem felül sem alul, minden opozíciót zavarba ejt.”¹⁰ Derrida a mű külsője és belsője közötti feszültséget (s ezzel együtt a parergonalitást, még mélyebb szinten a dekonstrukciót) nem az opozíció vonzása, ellenkezőleg, a határok eltörlése felől közelíti meg. A *parergon* a számára nem pusztán a többletet, hanem az *ergonon* belüli *hiányra* való rámutatást is jelenti. „A *parergon* valami olyat ír be, ami többletként jön, a saját területhez képest *külső* [...] s csak abban a mértékben lép közbe a belsőben, amennyiben a belső hiányzik. [...] E nélkül a hiány nélkül az *ergon*nak nem lenne szüksége a *parergonra*.”¹¹ Derrida a hiányról való gondolkodást helyezi fókuszba, és többször vissza is tér hozzá. A mű deficitjéből kiindulva a parergonalitást hozzátételként értelmezi. Protézist lát benne, és ennek alapján metaszínt a saját könyvét is *parergonná* teszi, amikor

⁵ Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, 72.

⁶ A pontosítás érdekében fontos megjegyezni, hogy míg a *La vérité en peinture* (Párizs: Flammarion, 1978) főszereplője a *parergon*, addig a *De la grammatologie*-é (Párizs: Les Éditions de Minuit, 1967) a *supplementum*, mégis nyilvánvaló átjárás van a két szó meghatározása között. Ezt támasztja alá a Niall Lucy által szerkesztett *Derrida Szótár* is, amelyben a *supplementaritás* (*supplementarity*) szócikk alatt szerepel a *parergon*, amely önálló blokként nem kap helyet a könyvben. Lásd bővebben: Niall Lucy, *A Derrida Dictionary* (Oxford: Blackwell Publishing, 2004), 135-40.

⁷ A jelen tanulmány célját nem képezi e fogalmak szintézise a parergonalitással kapcsolatban, és azt sem tűzi ki feladatául, hogy a témában írt elméleti szövegeket összevesse; mindazonáltal mindvégig szem előtt tartja, és reflektál a témában már publikált irodalomelméleti és művészetfilozófiai írásokra.

⁸ Immanuel Kant, *Az ítéleőrő kritikája*, ford. és az utószót írta Papp Zoltán (Budapest: Osiris, 2003), 136.

⁹ Jacques Derrida, „Parergon”, ford. Boros János, Orbán Jolán, in Házás Nikolett, szerk., *Változó Művészet-fogalom* (Budapest, Kijarat Kiadó, 2001), 169.

¹⁰ Jacques Derrida, „Paszpartu”, ford. Boros János, Orbán Jolán, *Enigma* 99.18-19 (1999): 56. A fordítás alapja: Jacques Derrida, *La vérité en peinture* (Párizs: Flammarion, 1978), 5-18. A fogalom körül kirajzolódó diskurzus tulajdonképpen beteljesíti a derridai gondolatmenet *parergonra* vonatkozó definícióját, hiszen mind a vizuális elméletekben, mind a filozófiában, mind pedig az irodalomtudományban helyet kap, de minden felsorolt tudományterületen pusztán peremfogalomként használják.

¹¹ Derrida, „Parergon”, 168-69.

a kanti *Kritikát* a mű hiányai, marginális pontjai felől egészíti ki. Derrida célja mindezen szempontok érvényessége mellett még nagyobb ívű: őt a művészetről folytatott diskurzus természete, illetve még inkább a művészet eredete érdekli, és ehhez a parergonalitás nyújt számára kiindulási pontot.¹²

2. Partes extra partes

A parergonalitás jelentőségének megértéséhez érdemes a lehető legmesszebbre visszanyúlni. Mint ahogyan említésre került Héraklész kapcsán, a fennmaradt antik forrásokban még a munka, a fő gondolatmenet, a csapásirány melletti járulékos elem megnevezésére használták a kifejezést, így többnyire a (mű végén található) függelék hívták *Parergon*nak. Ebből a marginálisan elhelyezkedő funkcióból növi ki magát az a sokféle konnotációval rendelkező művészetelméleti, filozófiai fogalom, amit ma értünk rajta. Ugyanakkor a szó egy másik jelentésrétegről már kevés szó esik.

Az antikvitásban, *parergon* nemcsak járulékos alkotórészeket értettek, hanem térpoétikai fogalomként is használták: az útról való *letérést* jelentette.¹³ Az irodalomban ez a jelentéstartalom *kitérésként* manifesztálódik, a fő téma mellett megjelenő kisebb szövegegységek megnevezésére. Platón szerint például, ha letérünk a megkezdett gondolatmenetről egy mellékes szál kedvéért, még a végén kiderülhet, hogy fontosabb dolgokat osztunk meg annál, mint ami kapcsán szóba hoztuk.¹⁴ Ebből a gondolatból egyrészt kiderül, hogy a *parergon*

¹² „Derrida nemcsak visszafelé olvassa a szövegeket, így Kant harmadik Kritikáját, hanem a visszájukról is, ahonnan még jobban látszanak a nehézségek, az illesztések, az össze nem illések, jobban kihallatszanak a diszszonáns hangok, az elvétett ritmus, a melléütés, a tervtől, a partitúrától való eltérés, a kerettől való függés és a keretből való kilógás. Nem a fogalmak, az alany és az állítmány, hanem a szokatlan vagy hétköznapi kifejezések felől, a kötőszavak, módosítószavak, indulatszavak, töltelékszavak, henye szavak, kötőjelek, írásjelek felől olvasa a szöveget.” Orbán Jolán, „Parerga: Derrida Kant-olvasata”, *Világosság* 46.2-3 (2005): 107.
<http://www.vilagosság.hu/pdf/20050530053309.pdf>

¹³ Euripides, „Electra” 509-510 sor, in Euripides, *Suppliant Women, Electra, Heracles*. szerk. és ford. David Kovacs (Cambridge, London, Massachusetts: Harvard University Press, 1998), 204. (The Loeb Classical Library) [“ἦλθον γὰρ αὐτοῦ πρὸς τὰφον πάρεργ’ ὁδοῦ καὶ προσπεσὼν ἔκλαυ’ ἐρημίας τυχῶν” – “For as a *detour* on my journey I went to his tomb, and finding myself alone I fell down and wept for him.”] Euripidész Élektájának kétnyelvű kiadásában a görög szót *detour*-nak, vagyis kerülő útnak fordítja David Kovacs. A *parergon* szó egyéb angol nyelvű fordításai között szerepel még a *diversion* és a *by the way* szókapcsolat is, amely jelentheti az ’útról való letérés’-t, de azt is, hogy ’mellékesen’, vagy ’közbevetőleg’, egyszerre utalva a térbeli és a retorikai jelentésárnyalatokra. Lásd a további fordítási lehetőségeket még: *Greek-English Lexicon*, összeállította Henry George Liddell és Robert Scott, 2. kötet (Oxford: Clarendon Press, 1953). A magyar nyelvű kiadásban Devecseri Gábor ígérelt oldja meg a szó fordítását: „Haj, hasztalan! De mégsem álltam meg: jövet / *letértem* az útról sírját látogatni meg.” Euripidész, „Élektra”, ford. Devecseri Gábor, in *Euripidész Összes Drámái* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), 566.

¹⁴ Plato, „Timaeus” 38d-e, in John Burnet, szerk., *Platonis Opera* (Oxford: Oxford University Press, 1903). Platón fentebb ’mellékes’-nek fordított fogalmát a *parergon*nal, míg a fő gondolatmenetet az *ergon* szóval fejezi ki. A magyar fordításban az *ergon-parergon* szójáték Kövendi Dénes átültetésében a következőképp olvasható: „ennek a megbeszélése – *mellékes* létére – több dolgot adna annál, *aminek* a *kedvéért* szóba jött.” Platón, „Timaios”, ford. Kövendi Dénes, in *Platón összes művei*, 2. kötet (Budapest: Magyar Filozófiai Társaság,

ergon ellenében való középpontba helyezése egyáltalán nem új keletű gondolat, másrésről a parergonalitásnak nemcsak a statikus voltáról tudunk meg többet, hanem a dinamikusról is. Mindebből következik, hogy amikor bevezetésként vagy függelékként szerepel a *Parergon* a műalkotást keretezve, akkor mindig rögzített helyet foglal el. Ha azonban 'kitérésként' definiáljuk,¹⁵ akkor egy helyhez nem kötött, változ(tathat)ó mozgás jellemzi. Konkretizálva tehát a megkezdett felvetést: a térpoétikai és a retorikai jelentés közös pontja az az elgondolás, hogy a *parergon* az út/téma mellől elkanyarodó (fizikai) elmozdulás.¹⁶ Mindig a fő csapásból indul ki, és nincs állandó, konkrét helye, csak irányultsága van. Lényege abban a térbeli rész-egész viszonyban keresendő, amit az *ergon*nal közösen alkotnak. A parergon olyan állapotot jelez, amely a kilépés utáni, de a megérkezés előtti köztes átmenet, amelyet gyakran a kilépés eredményével tesznek egyenlővé: az eltévelyedéssel vagy ellenkezőleg, valaminek, például a lényegnek vagy egy újabb *ergon*nak a megtalálásával.

Ennek az el- vagy kimozdulásnak a szükségességét lehet a megteendő útvonal elégtelen voltából, illetve az *ergon* hiányosságaiból magyarázni, ahogyan azt Derrida is teszi. Az egyes alkotások hiányainak a kiegészítésére utaló (derridai) reflexiót azért is fontos többször kiemelni, mert egy tágabb kontextus szeletébe ágyazódik bele, egy olyan párbeszédbe, amely szintén az antikvitásból ered. Az egyes műalkotások kiigazíthatóságára épülő diskurzus a klasszikusnak is mondható *paragone-vita* egyik alapkérdése, amely a művészetek hierarchiájában gyökerezik. A számos felvetés közül egy markánsat emelve ki, Louis Richeome, a 16-17. század fordulóján élő francia jezsuita szerzetes gondolatát idézném, aki a festmények „fogyatékosságait, hiányait, tévedéseit” a hozzájuk írt szövegek segítségével kívánja helyrehozni.¹⁷

A műalkotások hiányainak a keresése és a rájuk vonatkozó kizárólagos reflexió azonban a parergonalitás problematikáján belül könnyen végtelenné tágulhat, és terméketlenségbe

Európa, 1943), 38d-e. A lábjegyzet funkciója ma sok esetben átveszi a kitérés szerepét. Nem véletlen tehát, hogy Derrida miért definiálja a lábjegyzetet és a zárójelet is *parergon*ként. A Platón-művekhez írt lapszéli jegyzeteket például Derrida értelmezése alapján lehetne ugyan *parergon*nak nevezni, azonban Platón korában a szövegek margójára írott megjegyzéseknek volt saját megnevezése (*szkholion*). A *parergon* és a *szkholion* megkülönböztetése azért is fontos, mert a *szkholion*ok gyakran a függelékbe szorultak (tehát a mű *Parergon*ába), majd később, a modern kiadásokban, onnan is eltűntek. Lásd bővebben: Steiger Kornél, *A lappangó örökség* (Budapest: József Műhely Kiadó, 1999), 18.

¹⁵ Ugyanakkor a kanti argumentációtól sem kerülünk messze, amikor a kitérés nyelvi alakzatát beemeljük a gondolatmenetbe, hiszen a kitérés pont a nyelvi kimunkáltságnak, a díszítésnek a hangsúlyos területe.

¹⁶ A kitérés kapcsán a *parergon* etimológiájával szorosan összekapcsolódó *parekbasis* (*parabasis*) fogalmát szokták leginkább kiemelni, amely szónak a történeti, poétikai változása szintén érdekes utat jár be napjainkig. Lásd bővebben: Hoványi Márton, „Egy fogalom határátlépései: a parabasis”, in Bengi László, Hoványi Márton, Józán Ildikó, szerk., *„Visszhangot ver az időben.” Hetven írás Szegedy-Maszácz Mihály születésnapjára* (Pozsony: Kalligram, 2013), 502-509.

¹⁷ Louis Richeome, *Tableaux sacrez des figures mystiques du tresauguste sacrifice et Sacrement de l'Euchariste* (Sonnius, 1601), 4.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5604048h>

Amennyiben tehát a *parergon* az a pótlék, amely „befoltozza” azokat az üres helyeket, amelyek egyik s másik alkotásban felfedezhetőek, (akár) egy másik művészeti ág bevonásával, úgy alapvetően a szupplementaritás kapcsán egy komparatiztikai problémával is szembe kell néznünk.

torkollhat – jelen írás ezért sem vállalkozik erre a feladatra. Vizsgálódása egyrészt a sorra kerülő irodalmi, festészeti példák**ból** kiindulva szeretne a parergonalitás működéséről többet megtudni a felsorolt antik/modern szempontokat beemelve, másrészt arra szeretne rávilágítani, hogy a jelenség bevonásával az említésre kerülő alkotások interpretációs lehetőségei milyen lehetséges irányok felé nyílhatnak ki.

3. *Primarium et secundarium*

A hiányról való gondolkodás eredményes lehet, ha parergonalitáson nem az esztétikai tárgy értékítéletét értjük, vagyis nem etikai problémákra összpontosítunk a képek/textusok kapcsán. Sokkal inkább olyan festmények, szövegek felé célszerű a gondolkodásunkat irányítani, amelyeknek a témája magának a *hiánynak* az ábrázolása, mert ezeken a képeken, szövegeken szükségképpen felfedezhetünk olyan margináliákat/toposzokat, amelyekről érdemes a későbbiekben értekezni. Specifikusan olyan képekkel és szövegekkel foglalkozom a továbbiakban, amelyeken mind a térpoétikai szál vonatkozása, mind az *ergon-parergon* rész-egész viszony világosan kidomborul a műalkotásokon belül. A *Hiány*-nak mint festészeti témának a megjelenítése nem kifejezetten tartozik a klasszikus művészelméleti kategóriák közé, inkább ernyőfogalomnak tekinthető, amin a *csend*, a *tudom-is-én-micsoda* (*je ne sais quoi*), a *semmi*, az *úr*, a *fenséges*, a *kellem*, a *báj* vagy a *melankólia* képzeteit értjük. Ezek az alakzatok szorosan az ábrázolhatatlan problémakörébe ágyazódnak, meghatározásuk számos problémába ütközik, viszonylagos distinkciókkal, más szavak ellenében írják le őket.¹⁸ Többségük szenvedélyelméletekből nőtte ki magát festészetelméleti terminussá. Az olyan festmények, szövegek, amelyek a fentebb felsorolt negatív (alakú) fogalmak ábrázolásait tűzik ki célul, a ki-mondhatatlannak, a megismerhetetlennek a megjelenítése felé tesznek lépéseket. Reprézenciákat már ismert képzetek segítségével, azonosító metaforikus kapcsolat kialakításával oldják meg. „Ha nyugat-európai logikával gondolkodunk, a Semminek csak valami lehet a képe, hiszen csak valami létezőről vagy fogalomról alkothatunk képet.”¹⁹

De melyek azok a metaforák, szimbólumok, amelyek az olyan hiány-fogalmakat, mint például a *csend*, a *fenséges* vagy a *Semmi* felismerhetővé teszik a képeken vagy a szövegekben?²⁰ Cesare Ripa *Iconologiájában* egészen precízen, idézetekkel alátámasztva vállalkozik a

¹⁸ Bartha-Kovács Katalin francia festészetelmélettel foglalkozó könyvében a *csend* megjelenését kutatja a 17-18. századi műalkotásokon. A kötet a *csend* szó különböző meghatározásaival indul a korabeli francia lexikonok szócikkei alapján. Ezek a leírások nemcsak nagyon szűkszavúak, de jellemzőjük, hogy a *csendet* a hang, a zaj, a zörej kifejezések vonatkozásában tudják csak meghatározni, vagyis a *csendet* úgy értelmezik, mint ezeknek a jelenségeknek a hiányát. Lásd részletesen: Bartha-Kovács Katalin, *A csend alakzatai a festészetben* (Budapest: L'Harmattan, 2010), 12-9.

¹⁹ Uo. 130.

²⁰ A *fenséges*, a *csend*, a *melankólia*, a *tudom-is-én-micsoda* és a *semmi* egymással szorosan összefüggő és egymásból levezethető fogalmak. A *fenséges* elmélete már paradigmaticus kidolgozásra került a művészettörténetben, a retorikában és az esztétikában is. Ezek a diszciplínák, főleg Edmund Burke írásai nyomán, toposzo-

kérdés megválaszolására. Művében részletesen leírja az egyes érzelmek, morális, metafizikai jelenségek (például a harag, a csend, a szépség, az idő stb.) különböző attribútumait. Az egyes szócikkekben ismerteti, hogy milyen metaforikus behelyettesítést válasszunk annak érdekében, hogy egyértelműen azonosíthatóak legyenek ezek az absztrakt fogalmak a képeken. Ezeket a nőként és férfiként leírt elvont ideákat, fontos, hogy nem a test(iség)ükből kiindulva ismeri fel a szemlélő/olvasó – úgy még könnyen felcserélhetné őket. A lényeg mindig a kezükben tartott, vagy ruhájukon viselt kiegészítő jegyek összessége, az őket körülvevő fényhatások és a táj megjelenítése.²¹ A táj mint a határosság metaforája a rejtettet rejtetten akarja kimondani, s aktuális megjelenésén túl rámutat, körbeírja ezeknek az elvont ideáknak a jelenlétét.

A táj ábrázolásának kérdésével lényegi ponthoz érkeztünk a parergonalitás és a fentebb felsorolt hiány-alakzatok összefüggése kapcsán. Thomas Blount (angol jogász) *Glossographia* című szótárának táj szócikke közvetett módon ezt a felvetést tartalmazza. A *Glossographia* keletkezése idejét tekintve nem áll messze Ripa munkájától, mindkettő abban a században keletkezik, amikor a táj(képfestészet) mellékes szerepéből fokozatosan kezd a festmények önálló tárgyává válni.

Tájkép (Landskip) Parergon, Paisage vagy mellékes téma, amely a Tájat a horizonton látható Hegyek, az Erdők, a völgyek, a Folyók, a Városok által jeleníti meg. Minden, ami a képeken belül nem test vagy tartalom, az *Tájkép*, *Parergon* vagy *mellékes munka*. A Megváltó szenvedését ábrázoló táblaképeken: Krisztus a kereszten, a két rabló, az áldott Szűz Mária és Szent János apostol a kép fő témáinak számítanak, de a városon, *Jeruzsálemen*, és a vidéken, ami körülveszi, a felhőkön, és hasonlókon *Tájképet* értünk.²²

A szócikk első kiemelendő szempontja, hogy Blount a *parergont* nem a műalkotáson kívül keresi, hanem magában a képben, a műalkotáson belül helyezi el, és a táj témái közé sorolja be: a *parergont* mint tájat határozza meg. Topográfiai leírást ad, hely(ség)ként definiálja a *parergont*, és hasonlóan az antikvitas irodalmához, a tájat kitérésként értelmezi a képen sze-

kat dolgoznak ki a fenséges érzetének kiváltásához. Burke-nél egyértelműen összekapcsolódik a csend fogalma a fenségesselel, mindkettő végtelenül nagy és rettenetes. A fenségeshez kapcsolódó csend a metafizikai hiány-érzés megtestesítője. A fenséges meghatározása ugyanakkor nem mentes egy erősen misztikus-vallásos érzülettől sem, ami szintén kapcsolódik a hiány tematizálásához. Schiller a fenségest Isten névnelküliségére (*Deus anonymus*) vonatkoztatva vezeti le, vagyis abból, hogy nevének hiánya miatt semmi másra nem mutat önmagán kívül. („Semmi sem fenségebb annál az egyszerű nagyságnál, mellyel a világ Teremtőjéről beszélnek. Hogy egészen sarkosan utaljanak kitüntettségére, egyáltalán nem adtak neki nevet, [...] aki egymaga van, annak nincs szüksége névre, hisz nincs más, akivel összevethetnék.”) Vö. Friedrich Schiller, *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, ford. a jegyz. írta Papp Zoltán, Mesterházi Miklós (Budapest: Atlantisz, 2005), 430.

²¹ Vö. például a *Tévelygés* (*Errore*) és a *Vándorlás* (*Pellegrinaggio*) szócikkeket. Cesare Ripa, *Iconologia* (1645), ford. Sajó Tamás (Budapest: Balassi Kiadó, 1997), 171, 459.

²² Thomas Blount's *Glossographia*, 1670, in Malcolm Adreus: *Landscape and Western Art, Oxford History of Art* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 30. Azon szövegrészleteknél, ahol nincs külön feltüntetve a fordító neve, ott saját fordításomban szerepelnek az idézetek, így itt is.

replő fő alakokhoz képest.²³ Parergonális térnek számítanak a képeken megjelenő meteorológiai folyamatok, a felhők és egyéb természeti jelenségek is, amelyek a változásra, a köztes jellegre, az önmagát eltörlő struktúrára hívják fel a figyelmet.

Nem véletlen tehát, hogy a Hiány ábrázolásainak, legyen az akár a csend, akár a fenséges, vagy a Semmi, gyakori metaforája a *felhő* és a *vihar*, hiszen egyszerre keretezik és kísértőjelenségként jelenítik meg azt, ami ábrázolhatatlan: „Amit a felhő elrejt, az éppen olyan lényeges, mint az, ami jól látható: a felhők és a köd által megjelenített úr, amely elnyeli és sejteti a formákat, a távolba irányítja a néző tekintetét.”²⁴ A légköri jelenségek (és ezen belül is a felhő és a vihar) ábrázolásának egyik jeles képviselője a francia Joseph Vernet volt. Denis Diderot-t, akivel kortársak voltak, lenyűgözték Vernet tájképei, és *Vernet-séta* címmel hét különálló értelmezést írt a festő egyes képeiről, amelyeknek — az utolsó kivételével — egytől-egyig a *Táj (site)* címet adta.²⁵ Ezeknek a sétáknak a felépítését erősen meghatározta az a koncepció, amelyet Diderot Burke könyvében olvasott a fenséges képzőművészeti ábrázolásáról.²⁶ Diderot azzal foglalkozott ezekben az esztétikai írásokban, hogy miként illeszkednek bele Vernet képei a fenséges paradigmájába. Még ennél is jobban érdekelt, hogy saját (kép)leírásai miként funkcionálhatnak fenséges műként. Diderot egyik erre vonatkozó módszere, annak az imitálásából állt, mintha a képeknek nem pusztán a szemlélője, hanem az egyik mozgásban lévő szereplője lenne, és benne sétálna a képek terében, miközben egyszerre csodálja meg és retteg Vernet-nek „a láthatár fölé emelkedő, vastag, fekete felhőtől”.²⁷

Képtelen voltam elszakadni ettől a gyönyörrel és félelemmel vegyes látványtól. [...] Ha majd lesz bátorságom leereszkedni rajtuk, a vonulatok annak a jelenetnek a bal oldalára fognak elvezetni, amelyet körül fogok járni.²⁸ [...] De ismétlem, ezt látni kell. A kétfajta fény hatása, a tájak, a felhők, a sötétség, amely mindent beborít, és mindent látni enged [...] a végtelenségig változatos tájak, [...] romok, [...] vitorlázat, hajókötelzet, hajók, egek, messzeségek, [...] tengeri viharok, áldozatok és mindenféle patetikus jelenetek. Mellékjelenetei között nincs egyetlen egy sem, amely ne alkotna önmagában is értékes képet.”²⁹

²³ A táj ismertetésén belül észrevehető az a hierarchikus viszony is, ami a Jeruzsálemet és a várost körbeke-
rítő vidék megkülönböztetésében érhető tetten, az a rész-egész viszony, ami a korábbiakban már említésre
került.

²⁴ Bartha-Kovács Katalin, *A csend alakzatai a festészetben*, 41.

²⁵ Emiatt csak kikövetkeztethető, de nem bizonyos, hogy melyek azok a konkrét képek, amelyeknek az
*ekphraszisz*át adta Diderot. Egy-egy leírás esetében akár több megoldás is lehetséges. Magyar nyelven a hét
„séta” közül az első, a második és a hetedik olvasható. Denis Diderot, *Esztétika, filozófia, politika*, ford. Bartha-
Kovács Katalin, Szűr Zsófia (Budapest: L'Harmattan, 2013), 15-36.

²⁶ Az angol kiadás után 8 évvel később megjelent Burke könyve francia nyelven is, így Diderot már francia
nyelven olvashatta. Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and
Beautiful* (London: R. and J. Dodsley, 1757). Magyar nyelven lásd: Edmund Burke, *Filozófiai vizsgálódás a fensé-
gesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. Fogarasi György (Budapest: Magvető, 2008).

²⁷ Diderot, *Esztétika, filozófia, politika*, 27.

²⁸ Uo. 22.

²⁹ Uo. 28-29.

A (hegy)vonulat körüljárása egyszerre jelent „térbeli” és „nyelvi” elmozdulást. Diderot a jelenet jobb oldalától elindulva a kép(zet) bal oldala felé sétál, melynek tényleges térbeli leképeződését, átkötő hídját a nyelvi kitérés, a reprezentáció adja. Ez a körüljárás az egyes képek mellékjeleneteiből indul ki, a tájból, hiszen Diderot-nál „a szükségszerűen kötődő járulékos ideák oda vezetnek, hogy rettenettel töltik el”.³⁰ Diderot a parergonalitást úgy értelmezi, mint ami előkészíti, megteremti a fenséges megmutatkozását.³¹ A Vernet képein megjelenő emberalakok a viharban, a tengerben szenvedő áldozatok. A mélységes csend vagy a tenger fülsüketítő dübörgése veszi körbe őket, és általában a hold vagy egy „felleget széthasító vilám” csillan meg az amúgy teljes sötétségben. (Joseph Vernet, *An Italian Harbour in Stormy Weather*. 1740-50 körül, Mauritshuis, The Hague. In Függelék (Parerga), 1. kép.)³² Az égi jelenségek, és ezen belül is a felhő, ábrázolása azért kerül középpontba Diderot elemzéseiben, mert a felhő körvonal nélküliségében, tűnékenységében, formájának állandó változásában a fenséges, a csend, a tudom-is-én-micsoda megfoghatatlanságát véli felfedezni. A felhő, amelynek pillanatnyi megnyilvánulási helyén kívül nem tudunk biztosat mondani, a fenséges megmutatkozásoként, szupplementumaként fogalmazódik meg Diderot írásaiban.

A körben kavargó, sziklán, csúcson verődő, torlódba irányt változtató, feketén felcsapó és lesújtó viharfelhők szaggatottan elliptikus, rengő karéja porhóval telített, fényben vonagló testet szakít ki a térből, melyet sötéten gomolygó felhőkoszorú tép és fojtogat a félig fedett, mélysárga napkorong sápadt sugárzásában.³³

Ez az *ekphraszisz* akár Vernet egyik festményének leírása is lehetne, de nem Vernet-hez köthető és nem is Diderot-hoz. Ez a részlet az angol romantikus festő, William Turner *Hóvihar: Hannibál és hadserege átkel az Alpokon* című képének egy lehetséges leírása. (J. M. William Turner, *Hóvihar, Hannibál és hadserege átkel az Alpokon*, 1812. Tate Britain, London. In Függelék (Parerga), 2. kép.) Bár a témák, amelyeket Vernet és Turner feldolgoznak életük során, termékenyen összevethetőeknek tűnnek, festészeti technikájuk és színhasználatuk már lényegesen eltér egymástól. Turner felhői Vernet felhőivel ellentétben kitöltik a festmények teljes egészét, és Egri Péter interpretációjában, a címben szereplő Hannibál is csak annyiban fontos, amennyiben helyet kap a címben.³⁴ Ami igazán átlényegíti ezt a képet, az a döbbenetes erejű hóvihar ábrázolása.³⁵ Turner egyes képein megfigyelhető, hogy nem tesz a festmény előterébe semmit, ami elvonhatná a néző figyelmét, nincs rakpart, nincsenek jelentős

³⁰ Uo. 35.

³¹ Diderot Voltaire lapszéli jegyzeteivel kapcsolatban egy ponton megjegyzi, hogy ezek a jegyzetek hasonlóak az oroszán karmaihoz, egyszerre utalva ezzel a metaforával a margináliák toldalékos, járulékos elhelyezkedésére és a nagyon veszélyes, fenséges hatást kiváltó mivoltukra is. Uo. 30.

³² Továbbá: Joseph Vernet, *Hajótörés*, (1772) National Gallery of Art, Washington D.C.

³³ Egri Péter, *Érték és képzelet* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 61.

³⁴ Egri, *Érték és képzelet*, 61.

³⁵ Turner élete során több száz kísérleti vázlatot szentelt csak annak, hogy különböző technikákkal megfesse az eget, hogy tesztelje a papírt, az miként reagál a különböző színekre. Ezek a felhő-tanulmányok a Tate Modern és Tate Britain Múzeumokban külön szekcióban megtekinthetők.

épületek a képen. A befogadó tekintetét azonnal a festmény közepébe, a viharos tengerre, a hóviharba vagy a ködbe vonzza. A felhőknek tömege van, és fenyegetőek, megjelenésükkel együtt jár a kontúrok eltörlése.³⁶ A képen szereplő emberek körvonalai gyakran beleolvadnak a homályba és „testetlenné” válnak. Turner felhői attól olyan veszélyesek, hogy nincs bennük egy rögzített pont, amely a félelem fókuszpontjaként működhetne. Festészetében a táj már kimondottan a lélekállapot kifejezője, a szenvedélyek térbeli leképeződése.³⁷

A felhő és a köd mint *parergon*, Turner képein a megnevezhetetlent, a behatárolhatatlant (a fenségest, a csendet) jelenítik meg, ami többértelmű, lokalizálhatatlan és megragadhatatlan. Kortársa, William Hazlitt, esszéjében nagyon találóan, azt írta Turnerről, hogy „tájképei a *Semmi* képei”, vagyis a Semminek mint metafizikai fogalomnak az ábrázolásai.³⁸ Másfelől azonban a felhő (a hó, a füst, a köd) ábrázolása Turner képein azért is interpretálható *parergon*ként, mert „túlcsordul a műben”, többletével felhívja arra a figyelmet, amit kitakar, ami hiányzik vagy hiányos a képben, ami csak részleteiben vagy eltűnőben látható.³⁹ A *Hannibál* című kép főszereplője — *ergon*ja — pont attól Hannibál, mert a hóvihar takarásában folyamatosan kísérletet teszünk a keresésére és hiányának feloldására, ezáltal folyamatosan megteremtve számára visszatérésének lehetőségét.

Utolsó példaként a felhők és a *parergon* összekapcsolásának egy viszonylag friss, mindannyiunkat „közelről” érintő kérdését kínálnám megfontolásra. Samuel Weber *Felhők* címmel 2011-ben megjelent írásában a terrorizmus és az esztétika kapcsolatát vizsgálja, amelynek fókuszába elsősorban a 2001. szeptember 11-én történt terrorcselekményeket helyezi, illetve az eseményeket megörökítő vizuális reprezentációkat.⁴⁰ Weber hosszabb fejtegetést szentel annak az értelmezéséhez, hogy egyáltalán mi vezethet el minket 9/11 dokumentációs anyagának esztétizálásához, és teszi mindezt – nagyon invenciózusan – Freud és Kant írásain keresztül. Vizsgálatának csak egy pontját emelném ki, amely a tulajdonképeni tanulmány konklúziójának is tekinthető. Weber az égő ikertornyokról készült képek közül Thomas Hoepker egyik fotóját választotta ki az elemzéshez. (Thomas Hoepker, *Magnum Photos*, Williamsburg, Brooklyn, New York, 2011. szeptember 11. In Függelék (Parerga), 3. kép) Hoepker, aki az East River partján Brooklynban tartózkodott, amikor az események be-

³⁶ Ezen a ponton újra becsatlakoztathatóvá válik a *parergonalitás* derridai gondolata: Derrida a *parergon*ban elsősorban egy olyan „tropikus fegyvert” vél felfedezni, amely „fenyeget, amelynek használata kritikus és kockázattal jár”. Derrida, „Parergon”, 168.

³⁷ Ezt nyomtatékosítja Turner azzal, hogy bizonyos képeket gyakran idézetekkel vagy saját verseivel látja el. A most következőt a *Dolbadern vára* című festménye mellé jegyzi le:

„Milyen hatalmas itt a puszta csendje, / Hol égbe nyújtja csúcsait a táj, / Magány fensége, nézd a tornyot, melyben / Reménytelen sorvadtt börtönben Owen, / S szabadságért hiába sírt a rab.” Ford. Egri Péter, in *Új, Érték és képzelet*, 48.

³⁸ Idézi: Bartha-Kovács, *A csend alakzatai*, 79.

³⁹ Lásd például a *Slavers throwing overboard the Dead and Dying* című képét, 1840; Museum of Fine Arts, Boston.

⁴⁰ Samuel Weber, „Clouds on a possible relation of terror and terrorism to aesthetics”, in György Fogarasi, Zoltán Cora és Ervin Török, szerk., *Terror(ism) and Aesthetics*, 2014.
<http://etal.hu/en/wp-content/uploads/downloads/2014/10/weber-clouds.pdf>

következtek, jó néhány fotót készített, és később publikálta is azokat. Egyet azonban szándékosan visszatartott a kiadandó képek közül, mert félt, hogy torzítaná a 9/11-el kapcsolatban megélt valóságot, és hogy a gyászoló családok számára fájdalmat okozna vele. Hoepker megérzése tulajdonképpen beigazolódtott, a kép annyira sokkoló volt, hogy számos későbbi, főleg az interneten zajló vita forrása lett.

A fotó előterében négy vidámnak látszó (vagy annak is látható) fiatal napozik és beszélget, miközben a háttérben, a kép kereteként, a már jól ismert fekete füstfelhők látszanak a becsapódás után a magasban.⁴¹ A fotón megjelenő füstfelhő Weber szerint elszigetel, hiszen azáltal, hogy eltakarja az eseményeket, egyben alkalmassá is teszi, hogy fedőemlékként szolgáljon, „ami mellől felállhatunk és elsetálhatunk [... hiszen] az ellenség izolálható, megnevezhető, leírható, lokalizálható és megsemmisíthető.”⁴² A terrorizmus működése azonban ezzel ellentétes, akárcsak a kép keretét adó felhő. A terroristák a valóságban pont attól olyan veszélyesek, hogy nem lokalizálhatóak és nem megragadhatóak, „amikor e felhők végül a földre szállnak, semmilyen háború és semmilyen katonaság nem menekül előlük.”⁴³ A felhő, a romantikus ábrázolás után, ma is túlmutat önmagán, és „új” értelmet nyer. A minden alakot és formát elnyelő felhők napjainkban a hiány-alakzatok közül elsősorban a terror(izmus) felé irányítják a figyelmet. „Fel lehet fogni [őket] valamiféle jelzésként, mely arra int, hogy újra-gondoljuk az izoláció általi identifikációnak azokat az intézkedéseit és stratégiáit, melyek eleve a felhőket is előidézték.”⁴⁴

Az antikvitástól a modernség felé haladva, a tanulmány célkitűzése az volt, hogy kimozdítsa a *parergon* fogalmát a megszokott *ergon-parergon* dichotómiából. Ennek érdekében a dolgozat olyan képeket vont be a vizsgálatba, amelyeken hiány-alakzatok ábrázolásait vélte felfedezni, ellentétben azzal a stratégiával, amely elsősorban az *ergon* hiányaira fókuszál. A hiány-alakzatok metaforikus behelyettesítései közül – a felhő motívumának bevonásával – a tanulmány a *parergont* nem a műalkotáson kívül kereste, hanem magában a képben, a műalkotáson belül helyezte el.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Bartha-Kovács Katalin. *A csend alakzatai a festészetben*. Budapest: L'Harmattan, 2010.

Blount, Thomas. „Glossographia (1670).” In Malcolm Adreus. *Landscape and Western Art, Oxford History of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

⁴¹ Weber fontosnak tartja kiemelni, hogy ez a kép nem a fiatalokról szól elsősorban, hanem minden tőlük függetlenül létező amerikaiáról; a képen szereplő alakok egy attitűd, a „távolság nyújtotta biztonságba vetett hit”, szimbólumai.

⁴² Az idézetek Fogarasi György fordításában szerepelnek. "Felhők: ...", ford. Fogarasi György, *Különbség* (2016), <http://www.kulonbsegfolyoirat.hu/> (megjelenés alatt).

⁴³ Uo.

⁴⁴ Uo.

- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: R. and J. Dodsley, 1757.
- Burke, Edmund. *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Fordította Fogarasi György. Budapest: Magvető, 2008.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Párizs: Les Éditions de Minuit, 1967.
- Derrida, Jacques. *La vérité en peinture*. Párizs: Flammarion, 1978.
- Derrida, Jacques. „Parergon.” Fordította Boros János, Orbán Jolán. In Házás Nikolett, szerk. *Változó Művészetfogalom*. Budapest, Kijarat Kiadó, 2001. 143-177.
- Derrida, Jacques. „Paszpartu.” Fordította Boros János, Orbán Jolán. *Enigma*, 99.18-19 (1999): 49-59.
- Diderot, Denis. *Esztétika, filozófia, politika*. Fordította Bartha-Kovács Katalin, Szűr Zsófia. Budapest: L'Harmattan, 2013.
- Egri Péter. *Érték és képzelet*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- Euripides. „Electra.” In Euripides. *Suppliant Women, Electra, Heracles*. Szerkesztette és fordította David Kovacs. Cambridge, London, Massachusetts: Harvard University Press, 1998. 153-300. (The Loeb Classical Library)
- Euripidész. „Élektra.” Fordította Devecseri Gábor. in *Euripidész Összes Drámái*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984. 547-596.
- Euripides. „Heracles.” In Euripides. *Suppliant Women, Electra, Heracles*. Szerkesztette és fordította David Kovacs. Cambridge, London, Massachusetts: Harvard University Press, 1998. 310-456. (The Loeb Classical Library)
- Greek-English Lexicon*. Összeállította Henry George Liddell és Robert Scott. 2. kötet. Oxford: Clarendon Press, 1953.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urtheilskraft*. Leipzig: Philipp Reclam Verlag, 1790.
- Kant, Immanuel. *Az ítéelőerő kritikája*. Fordította és az utószót írta Papp Zoltán, Budapest: Osiris, 2003.
- Little, Suzanne. *Framing dialogues: Towards an understanding of the Parergon in theatre* (PhD). Brisbane: Queensland University of Technology, 2004.
- Lucy, Niall. *A Derrida Dictionary*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, 135-140.
- Orbán Jolán. „Parerga: Derrida Kant-olvasata.” *Világosság* 46.2-3 (2005): 103-111.
- Plato. „Timaeus.” in John Burnet, szerk. *Platonis Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1903.
- Platón. „Timaios.” Fordította Kövendi Dénes. In *Platón Összes Művei*. 2 kötet. Budapest: Magyar Filozófiai Társaság, Európa, 1943. 523-619.
- Ripa, Cesare. *Iconologia* (1645). Fordította Sajó Tamás. Budapest: Balassi Kiadó, 1997.
- Rothfield, Philip. *Kant after Derrida*. Manchester: Clinamen Press, 2003.
- Richeome, Louis. *Tableaux sacrez des figures mystiques du tresauguste sacrifice et Sacrement de l'Euchariste*. Párizs: Sonnius, 1601.

Schiller, Friedrich. *Művészet-és történelemfilozófiai írások*. Fordította, a jegyzeteket írta Papp Zoltán, Mesterházi Miklós. Budapest: Atlantisz, 2005.

Steiger Kornél. *A lappangó örökség*. Budapest: Jószöveg Műhely Kiadó, 1999.

Wharton, Edward Ross, szerk. *Etyma graeca: an etymological lexicon of classical Greek*. London: Percival, 1890.

Weber, Samuel. „Clouds on a possible relation of terror and terrorism to aesthetics.” In György Fogarasi, Zoltán Cora és Ervin Török, szerk. *Terror(ism) and Aesthetics*. 2014.

<http://etal.hu/en/wp-content/uploads/downloads/2014/10/weber-clouds.pdf>

Weber, Samul. „Felhők: a terror és a terrorizmus egy lehetséges viszonya az esztétikához.” Fordította Fogarasi György. *Különbség* (2016): <http://www.kulonbsegfolyoirat.hu> (megjelenés alatt).

FÜGGELÉK (PARERGA)



Joseph Vernet, *An Italian Harbour in Stormy Weather*, 1740-50 körül
Mauritshuis, The Hague



J.M. William Turner, *Hóvihar, Hannibál és hadserege átkel az Alpokon*, 1812.
Tate Britain, London



Thomas Hoepker, Magnum Photos, Williamsburg, Brooklyn, New York, 2001. szeptember 11.

BILIBÓK RENÁTA

„AZ ÉN ATYÁIM JÓK VOLTAK, NEM TUDOK ROSZAT MONDANI RÓLUK...”

CSALÁDREPREZENTÁCIÓ GRÓF GYULAY LAJOS 1848–49-ES NAPLÓIBAN

1. Bevezető

Gyulay Lajos 1848–49-ben vezetett naplói közül hat kötet érhető el,¹ ezek nyomtatásban is megjelentek (2003-ban V. András János, Csetri Elek és Miskolczi Ambrus rendezte sajtó alá).² Nem véletlen, hogy éppen ezek a kötetek kerültek elsőként kiadásra. A gróf terjedelmes életművében számtalanszor enged szabad kezét („nyájas és esetleges”) olvasójának, „az ítések ügyességére bízva hogy nyilaikkal megejtsék a jámbort vagy a vadat.” (Labik, 140)³, így a kiadásra vállalkozóknak biztos pontot nyújt egy már eleve jelentős téma, vagyis ha a szerző személye kevésbé, de a szövegek tárgya, kontextusa indokolja közzétételüket. Miskolczi Ambrus terjedelmes bevezető tanulmányának címéből azt is megtudjuk, mi a tétje Gyulay személyének: *Gyulay Lajos tanúsága az 1848–1849-es forradalomról és szabadságharcról*. (kiemelés tőlem, B. R.) Tény azonban, hogy Miskolczi Ambrus elvárásai nem teljesülnek maradéktalanul. Az adott kötetekben a forradalom eseményei inkább kontextusként, mint központi témaként szolgálnak, ezzel a problémával a tanulmány szerzője is számtalanszor szembesül, amikor Gyulay elvárt „tanúskodásai” unalom, emlékeztetkiesés, hanyagság stb. miatt nem hitelesek, pontatlanok, hiányosak. Ennek ellenére kérdéseim szempontjából a forradalom kifejezetten releváns kontextus. A gróf naplói ugyanis hiteles és akkurátus forrásai annak, hogy a közvetlen veszély mellett vagy kapcsán mi minden foglalkoztat egy, a forradalom periferiáján időző személyt.⁴

¹ *Theopompa* (1848. március 5.–május 7., *Gyakorlati iratok*, 46. kötete), *Unio!* (1848. május 7.–július 3., 47. kötet), *Kohinur* (1848. július 6.–szeptember 9., 48. kötet), *Victoria* (1848. szeptember 9.–október 25., 49. kötet), *Penata* (1848. október 25.–1849. január 22., 50. kötet), *Fortuna* (1849. január 23.–június 22., 51. kötet). Nem tudjuk, Gyulay vezetett-e naplót 1849 hátralevő hónapjaiban, ha igen, ez(ek) a kötet(ek) elvesztek vagy lap-pangnak. Lásd Csetri Elek, „Gyulay Lajos élete és munkássága”, in V. András János, Csetri Elek és Miskolczi Ambrus, kiad., *Gyulay Lajos, Naplói, I. 1848–1849*, 1. kötet (Budapest: ELTE Román Filológiai Tanszék – Központi Statisztikai Hivatal Levéltára, 2003), 8. (Transylvanica Varietas)

² V. András János, Csetri Elek és Miskolczi Ambrus, kiad., *Gyulay Lajos, Naplói, 1848–1849*, 1-2. kötet (Budapest: ELTE Román Filológiai Tanszék – Központi Statisztikai Hivatal Levéltára, 2003). (Transylvanica Varietas)

³ A naplókötetek a bibliográfiában jelölt hálózati kiadásban érhetőek el. Az oldalszámok a kéziratban található oldalszámok.

⁴ T.i. a gróf a harcokban nem vett részt (saját bevallása szerint ebben kora – 48, illetve 49 éves volt ekkor – megakadályozta), a gyűléseken is elsősorban megfigyelőként. Naplójában lejegyzett ugyan tervezett szónoklatot („Ünnepekre szeretnék Lunkára menni, és egyszersmind embereimet ott a szolgálattól fölmenteni, addig is, míg a’ törvény közhírré tétetnék. Polgár társak! így fogom felszólítani –”, írja a *Theopompa*, 339. oldalán), nem tudunk róla, hogy ez el is hangzott volna. („April 26 Husvét ünnepeit Dédácson töltöttem. Testvérem Kunéknál. [...] Lunkai utam elmaradt vagyis elhaladt.” – *Theopompa*, 365.) Később jelzi, hogy „Lunkát megjártam ott egy népgyűlést tartottam, és elbúcsúztam néhai jobbágymtól” (*Unio!*, 3.), a szónoklatról azonban nem tesz említést.

Prekoncepcióm abban tér el a kötetek kiadóiétól, hogy úgy vélem, a naplóíró (és itt nem csupán Gyulayra gondolhatunk, hanem bármely naplóíróra) nem tartozik az olvasónak azzal, hogy kíváncsiságát kielégítse. A napló műfajként elég amorf ahhoz, hogy tartalmilag bármi beleférjen, hiszen ha az olvasó perspektívaként jelen is van a szerző horizontján, „(...) a szöveg ideális olvasója éppenséggel maga az író.”⁵ Tömören fogalmazva: nem Gyulay érdekes a forradalom szempontjából, hanem a forradalom érdekes Gyulay szempontjából. A forradalomról szóló narratíva éppen azáltal láttatja a naplóíró partikuláris nézőpontját, hogy milyen más narratívával társul, illetve hogy a fókusz mikor, milyen mértékben, melyik szálra helyeződik.⁶

Jelen tanulmányban azt vizsgálom, milyen helyet foglal el Gyulay Lajos családja az 1848–49-es esztendő elbeszélésében. A gróf naplóiban közelebbi vagy távolabbi rokonsága („*Enyéim*”) folyamatosan központi helyet foglal el a kötetek tartalmában, esetenként paratextusokként (köteteket nevez el testvéreiről, ajánlásokat címez nekik, édesapjuknak vagy édesanyjuknak, családi emlékünnepeknek szenteli irományait stb.).⁷ Indokoltnak tűnik tehát, hogy amennyiben a családjához fűződő viszonyát, pontosabban: a család naplóbeli reprezentációját (ez természetesen értelmezhető a családhoz fűződő viszony vetületeként, pszichologizáló érzelemelemzésbe azonban nem szívesen bocsátkoznék) kívánjuk elemezni, olyan periódust választunk, amelyben a megszokott viszonyrendszer valamiért megváltozik. Erre kifejezetten alkalmasak a forradalom és szabadságharc alatt keletkezett bejegyzések (a miértekre és hogyanokra később részletesebben visszatérek).

Ahhoz, hogy kirajzolódjon a családnarratíva szerepe, illetve hogy néhány jellegzetességét felismerhessem, a teljes szálát látnom kellett. Megjelöltem Gyulay összes, családra vonatko-

⁵ Vadera Gábor, „Napló és esemény. Gróf Desseffy József: Testi erkölcsi és társalkodási élet Pesten 1828”, *Történelmi Szemle* 53.4 (2011): 572. Vadera Gábor még egy fontos szempontot vet fel: „Stuart Sherman *Telling Time* című 1996-os könyvében a naplóforma elterjedését az időmérő eszközök megváltozásához, egészen pontosan a pendulum feltalálásához és a zsebórák megjelenéséhez köti. (...) Az idő gyors visszatérése, a mindennapi élet lüktető ritmusának érzékelése pedig új irodalmi formákat hozott létre, melyeknek segítségével az ember feltöltötte a korábban mérhetetlen időt: a kronometria megváltozása párhuzamos a naplóforma és a levélregények elterjedésével vagy a napilapok megjelenésével. A feladat immár nem az, hogy megírjuk a történetet és a történelmet elejétől a végéig, hanem egy tetszőleges pillanatban rácsatlakozni az időfolyamra, s megírni azt az időt, amelyről az új órák beszélnek.” Uo. 575. Ez fontos szempont, hiszen megmagyarázza, miért nem leválaszthatatlan jellemzője a naplóformának a kronológia linearitása vagy egyáltalán következetessége. Fontos különbség ez a napló és a memoár, önéletírás között: míg az előbbi aktualitásában, pillanatnyiségével a szinkron kontextust nem láttatja totalitásában, az utóbbiak a múlt eseményeit összefüggő narratívába szervezik, immár az ok-okozati viszonyok kijelölésével vagy legalábbis jelzésével. Ugyanakkor a napló, éppen műfaji kötetlensége miatt tartalmazhat memoárszerű passzusokat.

⁶ Narratívákról beszélek, mintegy implikálva, hogy különállóak. Az eddig általam vizsgált Gyulay-kötetek alapján jogosnak tűnik az implikáció, mivel többször észleltem, hogy a naplóíró minden átmenet nélkül vált egyik beszédtemáról a másikra. Mindamelllett, hogy a naplóíró még szövegkoherenciával sem tartozik az olvasónak, és jogosan szervezi szövegét asszociatíván, a nagy témák – család, vallás, politika – mégiscsak narratívává szerveződnek, hiszen folyton vissza-visszatérnek a kötetekben: az író aktualitásokat is jegyez, illetve a szerzői nézőpont által egy-egy világgá szervezi a témákat.

⁷ A problémával részletesen foglalkoztam: Bilibók Renáta, „„Isten velünk élőkkel és meghaltakkal...” A (meg)emlékezés módjai és eszközei Gyulay Lajos 1867-es naplóköteteiben”, in Keszeg Vilmos, szerk., *Folyamatok, szövegek, események* (Kolozsvár: Bolyai Társaság – Egyetemi Műhely Kiadó, 2014), 29–45.

zó megjegyzését, megvizsgáltam ezek szűkebb (a konkrétan vizsgált naplók) és tágabb (más naplók, levelek) kontextusát. Korábban a szerző kései naplóival foglalkoztam (leginkább az 1867-es kötetekkel), azt vizsgáltam, milyen funkciót tölt be a napló(vezetés) a gróf életében. 1851-ben észleltem egyfajta funkcióváltást a naplóírói habitusban, amely nem volt független a családtól: Gyulay szerettei lassan elhaláloztak, egyre több időt szentelt írásra, s így megváltozott a naplószövegek, sőt, a naplók fizikai mivoltának szerepe is.⁸ Mivel a jelen tanulmányban vizsgált kötetek az 51-es váltás előttről származnak, feltételezhetjük, hogy az írásgyakorlat a szerző életében betöltött funkciójának egy újabb árnyalatát fogjuk felismerni.

A következő kérdésekre keresem a választ: milyen pozíciót tölt be a *család* mint téma 1848–49-ben Gyulay Lajos *naplóiban*? Milyen kép alakul ki a kötetekben a családról? Miről árulkodik a családnarratíva, valamint annak pozíciója a naplóvezetési gyakorlatról, illetve a naplóírás funkciójával kapcsolatban? Meggyőződésem szerint a naplókban jelenlevő minden egyes narratíva a naplóírói habitus egy-egy árnyalatát, explicitebben fogalmazva: tulajdonságát képezi, s minden narratíva jelenlétének célja egyben a naplóhasználat egy-egy funkciójával is megegyezik.

2. „Az én Atyáim jók voltak, nem tudok rosztat mondani róluk...” A Gyulay-családról

Gyulay Lajos rendszeresen megemlékezik naplóiban felmenőiről, nemcsak azért, mert a genealógiai emlékezet működtetésével, az ősöknek való emlékéllítással mintegy öngazoló gesztusként beleírja magát a családtörténetbe (sőt, kései naplóiban arra is mentségül szolgál, hogy miért *írja*, nem pedig *éli* magát a családtörténetben), hanem azért is, mert büszke feddhetetlenként bemutatott,⁹ sikeres őseire.

2.1. A szűkebb család

A Gyulay-család származásáról eltérő források szólnak. Nagy Iván szerint

⁸ Bilibók Renáta, „Gyulay Lajos maga, keze és könyve”, in Borbély András, Orbán Jolán és Pieldner Judit, szerk., *Irodalom, test, emlékezet* (Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2014), 320–331.

⁹ Itt megjegyzem, hogy a megfogalmazással nem azt próbáltam szuggérálni, hogy Gyulay Lajos felmenői mégsem lennének feddhetetlenek. A gróf *általában* pozitív kicsengésű momentumokat, hősies személyeket emel ki az ősei közül, és mivel ez szervesen hozzátartozik a családreprezentáció milyenségéhez, nem kívánom az ellenkezőjét bizonyítani.

Magyarországból szakadt Erdélybe a nemzeti fejedelmek korában. Történetileg ismert első törzse Gyulay Ferenc¹⁰ előbb dévai, utóbb jenei kapitány és zarándi főispán lón (...). Ennek fia István Kemény János fejedelem asztalnoka, jelen volt 1662-ben a nagyszőlősi ütközetben, hol lovát akarva a fejedelem alá adni, de a sokaság ott érven, a fejedelem a harczon elesett.¹¹

Gyulay István a lovas epizódban bemutatott hűsége és áldozatkészsége a fejedelem iránt a család vitézségének egy korai, s mint látható: dokumentált (azaz valamilyen típusú dokumentumokban fennmaradt, amelyek lehetnek ugyan családi legendák, lejegyzett szóbeli hagyomány is, igazságtartalmát itt nem szükséges eldönteni) jelzése. Ez a teória hihetőbbnek tűnik a másikinál, a család bemutatásakor Csetri Elek ugyancsak az 1600-as évek közepére datálja a család felbukkanását.

A másik teória regényesebb. Eszerint a család a Szent István-kori Gyula vezértől¹² származik. Természetesen a naplóíró gróf számára ez a verzió rokonszenvesebb, bár nem hangoztatja túl, de több kötetben is megemlíti, mégpedig úgy, hogy konkrét forrásokra is hivatkozik:

Genealogiámat ki tudni akarja, olvassa meg Lehotzky Stem[m]atographiáját és Gothai Almanácho – ifjabb Gyula vezértől származik nemzetségem ki – mint most Schwarzenberg Gubernator – Erdélyben vadászva – Gyula Fejerváron megtelepedett. (Cara Patria, 20)

Illetve máshol:

A Nagy Pacali szent egyház legbuzgóbb alapítója kétségen kívül tisztelt emlékezetű nagyatyám volt: Gr. Gyulay József (...). [T]udja mindenki, hogy ő csak ivadéka volt egy homályos régiségben tündöklő családnak, mely Lehoczky és családi hagyományaink után ifjabb Gyula vezértől vette volna eredetét. – Az egyébként mindegy – nem büszkélkedek vele, csak azzal, hogy családom tagjai érdemes vitéz és becsületes emberek voltak családom női tagjai pedig erényesek. (Egy századja!, 414-415)

Gyulay Lajos minden jel szerint megfelelő fenntartásokkal kezeli a teóriát (erre utalnak a forrásmegjelölések, és az „egyébként mindegy” kitét), illetve elismeri családi mitológiamivoltát.¹³ Ugyanakkor érdemes itt feljegyezni magunknak azokat a tulajdonságokat – pon-

¹⁰ Csetri Elek szerint gyulai Szőke Ferenc.

¹¹ Nagy Iván, *Magyarország családai címerekkel és nemzékrendi táblákkal IV.* (Pest: Ráth Mór, 1858), 486.

¹² Ez a hagyomány azért is érdekes, mert a legendák szerint éppen az ifjabbik Gyula vezér makacs pogánysága miatt veszítette el Tétény nemzetsége a Gyalútól megszerzett „erdőntúli földet” Szent István idején. „(...) az erdőntúli földet Tétény ivadéka egészen Szent István király idejéig birtokolta; sőt tovább is birtokolta volna, ha a kisebbik Gyula (...) hajlandó lett volna a kereszténységre térni.” (Lásd P. Mester [Anonymus], „A magyarok cselekedeteiről”, in Gábor Csilla vál., előszó, jegyz., *Magyar krónikák és legendák* [Kolozsvár: Polis, 2013], 61.) „Tétény fia lett Horka, Horkaé meg Gyula és Zombor. Gyulának volt két leánya; egyiket Karoldnak, másikat Saroltnak hívták. Sarolt Szent István királynak az anyja volt. Zombornak pedig a fia a kisebbik Gyula, Bolya és Bonyha apja, akinek az idejében Szent István uralma alá vetette az erdőntúli földet.” Uo. 63. Érdekes kontraszt a család mélyen vallásos tradíciójával, de inkább kuriózum, mint releváns faktor.

¹³ Nem meglepő, hogy a Gyulay család szívesen bizonyította ősiségét. A Kölcsey család őseit egészen Ond vezérig vezetik vissza. Lásd Nagy Iván, *Magyarország családai címerekkel és nemzékrendi táblákkal VI.* [Pest: Ráth Mór, 1860.], 435 A naplóíró gróf nem érte meg ugyan a Gyula-tévhit eloszlátását (ezt Gyulay Richárd vé-

tosabban: elvárásokat, amelyek az „Atyákat” jóvá, megemlékezésre méltóvá teszik, illetve amelyek a naplóíró családreprezentációjának – mint látni fogjuk a továbbiakban, következésképpen – jelentős elemei lesznek: a férfiak legfontosabb tulajdonságai a vitézség és a becsületesség, a nőké pedig az erényes élet.

A családi mitológiához tartozik az is, hogy Gyulay Lajos két alternatívát ad meg saját születési éveként: „Ma 48 vagy 49 éves leszek egy óra múlva, tizenegyet ütött épen az óra, születtem pedig a’ déli órában 1799-ben, vagy 1800-ban – nem csinál különbséget –” (Unio!, 97) Miskolczy Ambrus egyszerűen luxusnak tekinti, hogy a naplóíró nem jegyzi meg a születési dátumát,¹⁴ azonban meggyőződésem szerint távolról sem erről van szó.¹⁵ Az 1867-es naplók vizsgálatakor találkoztam először ezzel a jelenséggel, és arra jutottam, hogy semmiképp nem hanyagság vagy felszínesség az oka.

Keresztelőlevelem azt mondja, hogy 1800^{ban} születtem, de úgy hiszem, hogy az 1799^{ben} történt, mert tisztelt emlékezetű nagyatyám, Gr. Gyulay József 1799^{ben} halt meg, márpedig kedves Anyámtól sokszor hallottam, hogy nagyatyám bölcsőmre lehajolva engem megáldott, mely szerint nekem is 1799^{ben} kellett megszületnem. (Ó szerint Constantia, 115)

Gyulay Lajos naplóinak tükrében ez különleges gesztus a szerző részéről. A papír emlékeztének kiemelkedő jelentőséget tulajdonító Gyulay ezen a ponton a dokumentum-értékű keresztelőlevél tanúságát felülírja egyfajta családi mitológiával. Ez a hagyomány kicsit a néphagyományra emlékeztet, olyan mesetípusokra, ahol az öreg király áldását adja az utódra. Nyilván nagy tisztelet övezi a nagyapát, akivel az unoka ezzel a fordulattal próbálja a kontinuitást fenntartani, akár a konkrét adatok ellenében is. Egy másik naplóban így nyilatkozik: „Nékem nagy Atyám áldása többet nyom a serpenyőben, mintha magamat egy évvel fiatalabbnak vallanám – mikor az ember már nagy kort ért egyre jön akár 67 – akár 68 évesnek vallja magát – én tehát születtem 1799ben Szent János napján.” (Egy századja!, 232) A születési dátum körüli konfúziót nem nevezném tévedésnek (az is megtörténhet, hogy a nagyapa halálának dátuma nem 1799), csupán másfajta forrásokból táplálkozó, nem jellegzetesen dokumentatív szerkezetű emlékezetnek. Ugyanakkor, amint láthattuk, az ősökkel kapcsolatban a gróf – erényességükre büszke lévén: „Tisztelt emlékezetű nagyatyám...” – szívesen eleveníti fel, élteti a családi mitológiát.

Gyulay Lajos keveset ír apai nagyanyjáról, azt azonban megemlíti, hogy Jósika leány volt (Theopompa, 368). Bár a gróf minden jel szerint nem szívesen tartja a Jósika-rokonságot

gezte el 1911-es írásában), a másik elméletet ismerhette, ugyanis ifjú korában Szőke Lajos álnév alatt publikált. („Szőke Lajos név alatt ma viszek Igazhoz három darabot a' Kedveskedő számára.” – Hamuszín könyv, 86)

¹⁴ Miskolczy Ambrus, „Gyulay Lajos tanúsága az 1848–1849-es forradalomról és szabadságharcról”, in V. András János, Csetri Elek és Miskolczy Ambrus, kiad., *Gyulay Lajos, Naplói, I. 1848–1849*, 1. kötet (Budapest: ELTE Román Filológiai Tanszék – Központi Statisztikai Hivatal Levéltára, 2003.), 243. (Transylvanica Varietas)

¹⁵ Persze, az sem lehetetlen, hogy a gróf egyszerűen nem tudta/nem tartotta fontosnak megjegyezni az évszámokat. 1867-ben *Tandem* című kötetében feljegyzi, hogy húga, Constance 1801. november 11-én született (Tandem, 5). Minden más forrás szerint azonban a születés éve 1802.

(„Ők: Jósikák Erdélynek sok nyomorúságot okoztak.” – Uo.), mindenképp jelzi az összeköttetést, mintegy megerősítve az erdélyi nemesség hálózatszerű kapcsolatait.¹⁶

A gróf naplófolyamában folyamatosan jelen vannak szülei. (Ha őszinték akarunk lenni, apja jóval kisebb mértékben; erre magyarázatként szolgálhat, hogy Gyulay Lajos még csak 7 éves volt, amikor apja elhunyt.)¹⁷ Gyulay Ferenc, a naplóíró édesapja nem követte a családban hagyományos katonai karrier-modellt. Nagy Iván jelzésszerűen említi, hogy császári királyi kamarás volt,¹⁸ a Gyulay-naplók hálózati kiadásának személyjegyzéke szerint azonban a birtokán gazdálkodva élt.¹⁹ Nem meglepő, hogy az apa naplókbeli reprezentációjához nem a fentebb említett vitézség és becsületesség-tulajdonságcsoporthoz tartozik. Gyulay Lajos apját „hasonlíthatatlan”-ként, „feledhetetlen”-ként, tiszteletre méltóként említi. Fontos eleme az apával kapcsolatos emlékeknek, hogy köztisztviselőként állt, illetve hogy környezetével jó gazdaként viselkedett:

Az volt az utolsó Ferenc napja [1806. október 4., B. R.], melyet velünk töltött. Mintha látnám szép komoly képét, mostan is a' tornác ajtaja előtt, midőn levelet kapva, tudára adatott, hogy az egész szomszédság Andrásfalvára egybesereglené neve napját ünneplendő. Azonnal megtette jó Atyánk rendeleteit, és fényes tánc vigalom fejezte be a' napot, melyet követtek, több más napok, rendre, a' szomszédoknál, hol hasonló vígságok adattak. Szegény Atyám az egész szomszédságban, tiszteltetett és szeretve volt. (Victoria, 59-60)

Úgy tűnik tehát, hogy az egyes családtagok kiválósága (így Gyulay Ferencé, aki nem katonáskodott, hanem gazdálkodott) nem egy állandó tulajdonságcsoporthoz keresendő (pl. hogy a család férfiai mind vitéz katonák lettek volna), hanem abban, hogy amivel foglalkoztak, ahogyan éltek, azt a lehető legjobban tették. Így Gyulay Ferenc jó házigazdaként, tiszteletre méltó földesúrként, felejtethetetlen, szeretetre méltó apaként jelenik meg.²⁰

Gyulay Ferenc felesége Kohányi Kátsándy Zsuzsanna,²¹ Rhédeyné Kátsándy Terézia testvére. 1790-ben házasodtak, arról azonban, hogy hány gyermekük volt, ellentmondásos adatok

¹⁶ Itt jegyzem meg, hogy Gyulay Lajosnak közeli rokona Bethlen Ádám (Gyulay Ferenc Kata nevű testvére és gr. Bethlen Ádám fia), mivel azonban a naplókban sokkal inkább barátként reprezentálódik, jelen vizsgálatban nem kapott helyet. Hasonló megfontolások alapján ezúttal Döbrentei Gábor is kimaradt: ha Bethlen Ádám barátként kezelt rokon, Döbrentei a rokonként tekintett barát.

¹⁷ Nagy Iván 1805-öt jelöli meg elhalálozási dátumként (Nagy, 1858, 487), ezzel szemben Gyulay Lajos többször megemlékezett apja 1806-os, utolsó névnapi ünnepélyéről (Victoria, 59, 70)

¹⁸ Nagy, 1858, 490.

¹⁹ Lásd Hász-Fehér Katalin személyjegyzéke a hálózati kiadáshoz: www.gyulaynaplok.hu

²⁰ Tágabb kontextusban fontos lehet, hogy az apa kapcsán megismétlődik a megáldó gesztus említése Gyulay Lajos egy korai naplójában. „délután megáldott és másnap délután 6 órakor meghalt.” – idézi Csetri Elek a naplófolyam 8. kötetéből. (Csetri, *Gyulay Lajos élete és munkássága*, 17) Az áldás gesztusát érdemes lenne a családi folytonosság, illetve a hagyományozódás szempontjából részletesebben vizsgálni.

²¹ Valahogy leválaszthatatlan lett Kohányi Kátsándy Zsuzsanna emlékéről Kazinczy Ferenczel való kapcsolata. A legtöbb életrajz szükségesnek tartja megemlíteni egészen a kezdetektől fogva. Gyulay Constance „tájékoztatót” ír Toldy Ferencnek, amelyben leszögezi: „4) Kazinczy és Gr. Gyulayné közt szellemi szoros barátság létezett, de mátkások együtt soha sem voltak. 5) Kazinczy anyámhoz irt leveleit nővérem Frimontnéól [Gyulai Karolina, Lotti] általvevén, azokat a tisztelt titkár Urnak általadtam, többnek birtokában nem vagyunk. 6) Azután hogy Anyám férjhez ment Kazinczyt nem látta egész addig, míg Erdélben meg nem látogatta. Indiscretiot nem

szólnak. Az említett hálózati kiadás szerint négy gyermekük született: „Lajos (a naplóíró), Franciska (Fanny, később Wass Györgyné), Constanze (Stanzi, később Kuun Lászlóné), és Carolina (Lotti, később báró Frimont Péterné).”²² Nagy Iván a családfán feltüntet egy Anna-Mária nevű testvért, aki bizonyosan korán elhalálozott.²³ Csetri Elek egyenesen hét gyermeket nevez meg: a már felsorolt négyen kívül született Anna-Mária, Kata és József, akik kiskorukban meghaltak.²⁴ Gyulay Lajos naplóiban eddig nem találtam nyomát elhunyt testvéreknek.²⁵

Az édesanya emlékezetének igazából egy önálló tanulmányt is lehetne szentelni. A naplóíró édesapját mindösszesen háromszor említi 1848–49-es naplóiban, a neve napján egy egykori névnap ünnepély kapcsán szemlélteti azokat a tulajdonságokat, amelyek az apa képét artikulálják. Ehhez képest Gyulay Lajos édesanyjáról 12 bejegyzést (vagy bejegyzés-részletet) ír, s a szokásos megemlékezés mellett (névnap) jegyez a halála évfordulóján is, sőt alkalmi jelleggel is. Igazából ez a tény aránylag könnyen magyarázható: egyszerűen több időt töltött el édesanyjával, így volt alkalmá bölcс mondásokat megjegyezni, egyáltalán artikuláltabb képet kialakítani róla.²⁶

teszek fel semmi esetre Tekintetes Toldi Ur részéről – azomban arról szó sem lehet, mert egy oly anygali lélekről minő anyám volt, a rágalom sem mondhat semmit.” Hász-Fehér, személyjegyzék, o. n.

²² Uo.

²³ Nagy, 1858, 487.

²⁴ Csetri, *Gyulay Lajos élete és munkássága*, 16.

²⁵ Nem feltételezhetjük, hogy nem tartották számon a gyermekkorban elhunyt rokonokat. Nővére, Gyulay Franciska két gyermeket vesztett el: Gizella 16 évet élt, Lajos esetében csak egy helytelen elhalálozási dátumot találtam (W. Kovács András 1835-öt jegyez [W. Kovács András, bev., jegyz., *A Wass család cegei levéltára* (Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2006), 92.], 1836-ban azonban Franciska egy levelét azzal fejezi be: „Sze-gény Vesselényi Pepinknek meghalla a’ szép kis fia, anygali gyermek valla. – Az én Louisom is halálán van, – már most se Pepi se Louisom nem lesz.” – Gyulay Franciska Gyulay Lajosnak, 1836. 05. 18., Kolozsvár). Gyulay Lajos mindkettejükről megemlékezik későbbi naplóiban.

²⁶ Külön tanulmányt érdemelne a gróf szülei százados születési évfordulójára (erről részletesebben Bilibók, „Gyulay Lajos maga, keze és könyve”, 320-331) rendezett megemlékező istentisztelet-sorozata, pontosabban az a kiadvány, amelyet a gróf a különböző helységekből (Marosnémeti, Marosbogát, Kissolymos stb.) prédikáló lelkészek összegyűjtött beszédeiből szerkesztetett. (Baló Benjámin, szerk., *Kegyeletkoszorú melyet M. Németi gróf Gyulay Lajos feledhetetlen szülei emlékére azok születésének századfordulatán a fiui hála virágaiból szentel* (Arad: nyomtatott Réthy Lipótnál, 1868.)) A szöveggyűjtemény fontos, mivel a lelkészek minden bizonnyal azt a képet közvetítik a híveknek Gyulay Ferencről és Kátsándy Zsuzsannáról, amelyet Gyulay Lajos rajzolt ki számukra, lévén hogy a beszédek megrendelésre készültek (a kissolymosi lelkész meg is jegyzi: „kinek vallásos buzgal-mából épült ezen szent ház, kinek ezen egyház iránti hő szerelme 1865 junius 3-kán üdvözült édes anyja halálá-nak 39-ik évnapiján 1000 forint úrbéri kötvénynek, a méltóságos egyházi főtanácschoz való letétele által, ezen egyház lelkészi állomását örök időkre biztosította” – Baló, *Kegyeletkoszorú*, 19), a hívek pedig rászorultak az ismertetésre. Ezek a bemutatások is igazolják, miszerint az apa képe jóval idealizáltabb (bár a család teljes képe meglehetősen idealizált, igazi óda ez a gyűjtemény a teljes Gyulay-családnak), olyan momentumok emelődnek ki, amelyek egy jó gróf jelleméhez hozzátartoznak: „Két cél lebegett előttük, mint szépen ragyogó csillag életök egén: szép számra szaporodott gyermekeiket jól nevelni, és a nemzeti mívelődés intézeteit, jelesen az egyháza-kat, az iskolákat ápolni, gyámolítani.” (Baló, *Kegyeletkoszorú*, IV) „Haza, visszatérvén, nagyértékű műremekeket hozott magával, melyek részben ma is életben levő fiánál megvannak. Itthon ama legfontosabb hazafiúi köte-lességet töltötte be: családot alkotott.” (Baló, *Kegyeletkoszorú*, V) „»Atyámat már hét éves koromban elveszt-vén, keveset tudok róla írni, de azt igen, hogy a legnemesebb érzésű férfiú volt, anyámban pontosulva voltak minden női erények, szivjóság, vidám, ártatlan kedély, és költői lélek.«” (Gyulay Lajost idézi Baló, *Kegyeletko-szorú*, V) „A nő, az anya, ámbár anyagilag is eléggé meg volt áldva, nem vágyott hiu csillogásra, azt tartotta,

Kohányi Kátsándi Zsuzsanna karakterének fontos eleme a műveltsége. A különböző biográfiai bemutatások közös eleme a grófné Anakreón-rajongása, illetve görög nyelvtudása. Gyulay Lajos bemutatásaiban édesanyja műveltsége ugyanakkor valamiképpen hozzátartozik a jó családayaságához:

Hasonlíthatatlan jó Anyám, lebegjenek árnyaid körülöm, és körülünk! Légy védangyalunk! – emlélkönyvembe jó Anyám ezt írta: A' valóságos szerencse nincs a' születéshez kötve, a' valóságos szerencse áll a' megelégedésben és a' megnyugodt elmében. Ugy is van (...). (Fortuna, 51, kiemelés az eredetiben)

Fontos tehát, hogy az anya életre szóló bölcs életvezetési tanácsokkal látta el a gyermekeit még akkor is, ha ezek időnként profán, de sokoldalúan alkalmazható mondások: „Szeretett Anyám jutott eszembe, ki sokszor élt ezen kitéttel, mikor utra készült: »Csak felülről ne essék!«” (Penata, 42, kiemelés az eredetiben) Az anya családszeretete hosszú távon kihat gyermekei rokonokhoz való viszonyára, emlékének megtisztelése – azaz szellemének-szellemiségének fenntartása – egyenértékűvé válik a rokoni szálak ápolásával. Erre később részletesen kitérek.

2.2. A tágabb család

1848-ban egy szórakoztató, Gyulay Lajos számára azonban ismételt bosszúságot okozó családi történet bontakozik ki. A grófot Budapestre (Gyulay maga már ekkor BudaPestnek nevezi a várost) érkezése után alig egy hónappal zaklatni kezdik rokonai, Mocsáriék.²⁷

Először augusztus 12-én keresik fel: „Mocsárinéval és leányával Karolinával szerencsére az udvaron találkoztam, hozzám igyekezőkkel, meleg nap fény alatt eléadták dolgukat és megmenekedtem unalmas látogatásuktól, mely több időt rabolt volna el tőlem.” (Kohinur, 51) Bár ezen a ponton még nem tisztázódik, pontosan kicsodák a nemkívánt vendégek, nemkívánt voltuk teljesen egyértelmű. 22-én a család egy másik tagja, János látogatja a grófot:

Mocsári Jánosnak adtam órát, de vendégem lévén nem akart bejönni, úgy hiszem nem fog elmaradni a' látogatás mert butorozásra kért tőlem annya, pénzt, mit meg nem tagadtam, mert leülni való fa székök sincs szegényeknek. Sohasem láttam ily peres társakat,²⁸ kik segítségünk által élve, követeléseikkel még is tulságosok. (...) minden esetben szemtelenség egy neme, azokat

mint ama nemes római hölgy, hogy a legszebb női ékszer a jól nevelt gyermekek, és a családi boldogság. Hanem hát ki mérhetné meg az anyai szív mélységét? Ki számlálhatná meg az abban rejlő drága gyöngyöket?” (Baló, *Kegyeltkoszorú*, VI) 1848-ban Gyulay feljegyzi: anyja temetésén Kissolymoson Herepei Károly mondott beszédet, 1868-ban azonban már Demeter Lajos vezeti a megemlékező istentiszteletet. Személyes ismeretség híján képzelhetjük, hogy a grófi pár bemutatása a fiuktól származik.

²⁷ Gyulay Lajos többször megjegyzi, hogy Mocsáriné az anyja unokahúga, azonban ezt a rokonságot nem sikerült felgöngyölíteni.

²⁸ A pereskedés okára nem sikerült fényt deríteni.

contributioba venni, könyörületeség cím alatt, kiket épen perelnek – hiába a' szegénység sokra viszi az embert, jobb mindenesetben segíthetni, mint segítségért kuncorálni. Nem bánom azért, az ilynemű kiadásokat. 200 forintot kap évenként tőlem és testvéreimtől is anyit, de ezzel nem elégszenek, mindég többet kérnek, és a' mikor lehet, nem is vonjuk meg a segedelmet tőlük. (Kohinur, 104)

Ebből a bejegyzésből már többet is megtudunk: egyrészt tovább bővül a Mocsári-családfa, másrészt a Gyulay-famíliával való affiliáció is kezd megvilágosodni: peres felek, akiknek a család évjáradékot biztosít, mivel rendkívül szegények. A teljes történetre azonban csak augusztus 30-án derül fény (Kohinur, 142-143), amikor Mocsáriné újra meglátogatja a grófot, ő azonban kávé és reggelit hozat neki, és eltávozik otthonról. Ekkor már feljegyzi a naplóíró: a hölgy Kátsándi Zsuzsanna unokahúga. Később a gróf elővigyázatosan jár el, és becsukja ajtaját, nehogy visszatérjen a nemkívánt látogató. A következő látogatásra szeptember 23-án kerül sor (Victoria, 43-44), majd egy utolsóra szeptember 27-én (hajnalban! Victoria, 58).

Látható tehát, hogy Mocsáriék nem tartoznak a család tiszteletreméltó rétegéhez. Karolináról Gyulay Lajos feljegyzi, hogy „haszontalan teremtés, ki semmit se dolgozik” (Uo. 143), illetve hogy egyenesen bolond (Victoria, 58), János pedig élhetetlen (Uo.). Ráadásul azt is elpletykálja, hogy „[m]ind két gyermeke törvénytelen ugymondják.” (Kohinur, 142) Mégis fontosnak bizonyul ez a kis történet, mivel a gróf Mocsáriék kapcsán jegyez fel reflexiókat a családi kötelékek jellegéről és vonzatairól.

Sokszor gondolkoztam azon kötelességekről melyekkel az ember atyafiai iránt tartozik, és úgy találtam, hogy az, korlátlanul nem kötelező, és olyanok iránt kiket nem ismerünk, kiket nem becsülhetünk, igénybe nem vehető. Így vagyok én Mocsáriné irányában, ki szeretett Anyám testvérének gyermeke, ki nyomorúságban él, de maga hibája után, ki azonfelül münket perel is, kit tehetségünk szerint segítünk is testvérekül. (...) Az ígért évi segedelmén felül, még mindég kap tőlünk segítséget ezen boldogtalan ház nép, de teljes feláldozást, bizony nem érdemelnek. A'mit teszünk, anyánk iránti szent emlék kegyeletéből tesszük. Olyan időket értünk, hogy magunkról kell már ezentúl gondoskodni, és hozzánk legközelebb állókról kik szívünk választotjai is egyszersmind. (Kohinur, 143-144)

Később megerősíti motivációját:

[Mocsáriék] A' hogy lehet segitem őket, de lehetetlent, ők se kívánjanak tőle. Egyfelől kéri a' segedelmet, túlfelől pedig perelnek bennünket, nem tudom, az ily atyafiak menyiben érdemesek áldozatokra. A'mit teszek érettők, valóban, nem másért teszem hanem szeretett Anyám emlékére, kinek, Mocsáriné, testvére leánya. (Victoria, 43-44)

Egyrészt arról értesülünk, hogy a családtagok közötti kapcsolat bizonyos szinten választás kérdése: van, akit lehet szeretni, van, akit nem. A szeretet csak azokkal szemben föltétlen, akik az emberhez legközelebb állnak – azaz valószínűleg a szűk család, bár a gróf nem definiálja pontosan, milyen fokú rokonságig terjed ki ez a szféra, vagy ha másképp méri a távolságot, akkor hogyan. Másrészt azt is megtudjuk, hogy a családtagok iránti kötelesség mégis a szerteágazó családfa tengelyéhez, a szülőkhöz – ez esetben az édesanyához – kötődik, a ro-

konoknak juttatott jótétemények tulajdonképpen a szülők iránti kegyelet eszközei, mintha a Gyulay-testvérek nem közvetlenül Mocsáriéknak, hanem édesanyjuknak tartoznának a segítséggel, illetve – mint korábban felvetettem – a gróf és a grófné feltétlen családszeretetének hagyományát ezáltal is továbbörökítik. Az anya tiszteletét Gyulay Lajos a Mocsári-gyermekeken is számon kéri: „[Mocsáriné] gyermekei nagy kamasz létökre nem erélyesek eléggé, hogy igyekeznének [Mocsáriné] állapotát könnyíteni.” Mindezek ellenére Gyulay Lajos minden alkalommal „megosztja pénztárcáját” Mocsárinéval.²⁹

A tárgyalt hat naplókötetben kisebb hangsúllyal más rokonok is megjelennek. Gyulay Ferenc és Sámuel távoli rokonok ugyan, a forradalom kapcsán azonban sokszor szóba kerülnek, mindketten katonák lévén („Sámuel cs. kir. kamarás és altábornagy”, „Ferencz (...) tábor-szernagy (Feldzeugmeister), s Olaszországban a császári hadsereg fővezére.”³⁰) Gyulay Ferenc kapcsán a naplóíró szóba hozza ugyan, hogy a két katona nem jó oldalon harcol: „még is inkább szeretném hogy ne bántsa a’ szegény Olaszokat, kik szabadságukért vívnak.” (Theopompa, 407), azonban ezúttal, amikor a katonai erények kérdésessé válnak, előkerül a becsület erénye, ami jóvá teheti az előző fogvatkozásait: „Ő [Gyulay Ferenc] kötelességét teszi mint katona (...). Több esze is van neki, hogysem magát úgy prostituálja mint a’ vén huntzfut Radetzky.” (Uo.) Gyulay Lajos végül mégsem tudja szó nélkül hagyni a dolgot. 1848. október 19-én levelet ír a két rokonnak:

Nagyon szívemen fekvén, hogy két Gyulai az olasz seregnél mint generalis, mind kettő szolgálván, nincs itt, mikor a’ Haza veszélyben van, Ferencnek a’ Triesti Comandirozónak mai napon irtam egy levelet, melyben felszollitom, hogy szolgálatát ajálja [sic!] a’ mü hadseregünknel, és a’ mocsoktalan Gyulai nevet itt dicsőítse. Kértem hogy Samuval is közölje felszólításomat kinek hol-létét nem tudom. Reményilem teljesítendik kötelességüket és nyílt karokkal fognak fogadtatni most, mikor vezérek hiányát anyira érezzük. Magyarok Istene lelkesitse őket e szent ügyre, és so-ha, ne engedje, hogy családom tagjai között, áruló legyen! (Victoria, 100)

²⁹ A történet – mint kiderült – sokkal hosszabb lefolyású. A Mocsári-família az egész családban nem kívánatos személyként van számon tartva: „Jöhetsz bátran! Mocsáriné egész Májost Debrecenbe tölti, asztan megy elébb Eperjesre, Kozmára, Kassára, Pestre is tán, és úgy kerül vissza Fiuvul [sic] együtt, kit mindenkép Stánczinál akar letelepíteni: ezt az – ideigleni való – meg nyugtató levelét épen tegnap vettem. – Bajosan tudtam tőlle most menekedni, mint a kétségben esett úgy küsdöttem vele.” – írja Gyulay Franciska Gyulay Lajosnak 1843-ban Kolozsvárról. (Gyulay Franciska Gyulay Lajosnak, 1843. 05. 08., Kolozsvár) Ugyanő tudósítja testvérét Karolina látogatásáról 1845-ben: „Tegnap elutazék egész házunk nyugalma Mocsári Károlina; bajos volt eltérni sok gorombaságait; egy se vólt kit poffal ne fenyegetett volna; még a háztortonénak is le izent: főzzen jobb ebédeket mert el nem szenvedti neki rosz kolyfolásit: nekem pedig jo emlékül számos fizetni való Contokat hagyott hátra.” (Gyulay Franciska Gyulay Lajosnak, 1845. 04. 21., Kolozsvár) Gyulay naplójából az is kiderül, hogy szinte haláláig támogatta a rokonokat: „A megtakarított ezüst hatosok, és réz négykrajcárosok felgyűltek 282 f[orin]tra, melyek fölváltására már meg is biztam Miklóst - az így megtakarított pénzt, aztán valami jó célra szoktam fordítani - el is kezdem már ma, midön Mocsárinénak, egy szegény állapotban lévő rokonomnak 58 f[orin]tot küldtem Bellatinc-re - ezzel kettős jó célt értem el - mert rajta is segítve lesz és hugaimon is, midön azt az ők részéről küldtem néki.” (Lotty – Fanny, 385, 1867. február 25.) Az a tény, hogy „jócselekedet”-nek nevezi a támogatást, vallási kontextust is bevon a történetbe, amit azonban a 1848-as feljegyzések nem láttatnak. Természetesen bizonyos szinten az ősök iránti kegyelet is vallásos cselekedet.

³⁰ Nagy, 1858, 489.

Úgy tűnik tehát, hogy a család férfitagjaira jellemző katonai erény és becsületesség eddig nem jelölt kiegészítéssel bővül: a hazafiasság erényével, ez a tulajdonságegyüttes jellemzi a családot, s egyben kötelesség is ezeket az erényeket fenntartani.

Gyulay Sámuel más kontextusban is szóba kerül, mégpedig a felesége kapcsán. Hermine (Hoffmeister Hermine) valószínűleg Gyulay Lajos kedveltjei közé tartozott, mivel 1849. március 9-én ezt jegyzi fel róla: „Átaljában, Atyámfiak mind szeretetre méltók és a szeretetre legméltóbb egyike Herminie – Gyulai Samuné, kit jelenleg nem is tudok, hogy hol van.” (Fortuna, 89) Mindazonáltal a hölgy alkalmat ad arra, hogy Gyulay Lajos szinte az abszurdumig tolja a család határait: „März tábornok ellen is sok panasz van, ki Komáromban vár parancsnok. Märznek neje, nővére Herminie-nek, Gyulai Samunénak, azért reám nézve is nem kellemetes hír ez, a’ Sógorrol.” (Victoria, 33) Érdekes módon a rokonság kiterjesztése egyben bizonyos szintű felelősségvállalással is együttjár: a „Sógor” rossz híre rávetül a grófra is. Ugyanakkor ez a kapcsolat csak a napló félnyilvános (pontosabban félig-meddig nyilvánosságra szánt) terében³¹ jegyződik, nem dönthető el tehát, hogy Gyulay Lajos „dicsekedett-e” März tábornokkal való rokonságával nyilvánosan, vagy megtartotta magának a kapcsolatot és a vele járó rossz renomét.

Gyulay Lajos névnapok, halálesetek évfordulói kapcsán további rokonokról is megemlékezik. (Kohinur, 95) Augusztus 20-án Gyulay István nagybátyját említi, szintén „kedves elhunyt”.³² Budapesti tartózkodása egy részét egy zsidó asszonynál tölti, aki ismerte Gyulay Albertet, néhai (nagy)bátyját. (Victoria, 127) Katalin napján apja testvéréről, Katharináról emlékezik. (Penata, 103) Valamikori keleti utazásairól jut eszébe, hogy „Un mien grand Oncle, ki szinte Oriensen utazott, leirta érdekesen ezen utját, mely kéziratban pesti levéltárunkban található.” (Fortuna, 97) Nagy valószínűséggel Gyulay Ferencről lehet szó, akinek az olaszországi hadjáratot megörökítő naplója később nyomtatásban is megjelent. Érdekes, hogy a szintén naplóíró rokonnak Gyulay Lajos még a nevét sem említi, bár nyilvánvalón számon tartja a kéziratot: rögzíti a lelőhelyét, ugyanakkor valószínűleg olvasta az írást, mivel tartalmára és minőségére is hivatkozik.

Hamar kiderül azonban, hogy nem minden rokon emléke felhőtlen. 1848 decemberében Beck Pálné Bárczay Anna („Öreg Beckné Bárcai Anna”) haláláról értesül, akiről maga is elismeri: „Rokon volt, de kevésbé ismertem.”, majd rosszmájúan megjegyzi: „Tégláson igen szép lakása volt, hol halála is történt a’ nénémnek. A’ megszűnt urbériségek lehet hogy sietették halálát. A’ fukar és csakis gazdagságra vágyó embereknek nagy csapás is volt ez.” (Penata, 240) 1849-ben „Teleki Jóskáné – Szerencsi Fanny” halálozott el, aki második unoka-

³¹ A napló publikálásra, közönségnek szánt jellegével kapcsolatban Gyulay Lajos maga sem nyilatkozik egyértelműen. Természetesen számol a lehetséges olvasókkal, azonban a bejegyzések tartalmukban inkább privát használatra szánt naplókra emlékeztetnek. Erről részletesebben: Bilibók, *Gyulay Lajos maga, keze és könyve*, 320-331.

³² 1816. május 29-én hunyt el. Halálát Döbrentei Gábor megemlíti Kazinczy Ferencnek írt levelében: „tanítvány-barátomnak Nagy-Bátyja, Gróf Gyulai István lett nagyon rosszul, ’s Május 29dikén megholt. Előbb is mind ott kellett lennem, ’s Junius 2dikán a’ holt test kísérésére mentem le Hunyad Vármegyébe (...).” KazLev, XXIV/6066. Ebből is sejthetjük, hogy Gyulay Ferenc testvére valóban közel állt Gyulay Lajoshoz.

nénje volt: „szerencsétlen nő volt egész életén keresztül, nyugodjanak már békében porai.” (Fortuna, 39)

Gyulay Lajos több időt tölt Debrecenben Boronkainénál, aki gyakorlatilag nem rokona, mivel a néhai Wass György (Fanny férje volt) nővére. Mégis, kellemes a társasága mivel kiterjedt könyvtárral rendelkezik (Fortuna, 29), emellett lelkes honleány is. (Penata, 254-55, Fortuna, 29)

Mindenképp fontos tanulsága az 1848–49-es naplóköteteknek, hogy a családtagok reprezentációja az eddig stabilan használt tulajdonságelemek mellett (a férfiak legfontosabb tulajdonságai a vitézség és a becsületesség, a nőké pedig az erényes élet) fokozottan megjelenik – mind nőknél, mind férfiaknál – a hazafias magatartás. Emellett az is feljegyzendő, hogy bár általánosan beszélve Gyulay Lajos valóban azt nyilatkozza: „Az én Atyáim jók voltak, nem tudok rosztat mondani róluk...”, konkrét esetekben a kijelentés „Átaljában, Atyámfiak mind szeretetre méltók”-ra finomodik (gondoljunk csak Mocsáriékra vagy a Jósika-rokonságra). Fontos azonban, hogy az össz-családreprezentáció pozitív, a naplóíró gróf mindenképp megemlékezésre méltónak tartja a család különböző szinkrón és diakrón történeteit.

3. „Keserves állapot, elszakasztva lenni azoktól kiket szeretünk...”

Az 1848–49-es naplókötetek egyik fő narratív szála Gyulay Lajos testvéreiről való beszéde. Igazából ez a szál igazolja, miért relevánsak éppen ezek a naplókötetek a családnarratíva szempontjából. Egy axiómával élve: a gróf naplóvezetési gyakorlatában a testvérekkel folytatott kommunikáció *folyamatosan centrális jelentőségű*. A naplóíró rendszeresen beszél együtt töltött időről, s még többször az elszakítottságukról. A forradalom alatt is más-más városokba kerülnek. Gyulay Lajos deputatusként Budapestre, majd Debrecenbe utazik, ahonnan hosszú ideig nem tud Erdélybe visszatérni. Testvérei „a’ Királ hágón túl” (Kohinur, 95), erdélyi birtokaikon tartózkodnak: Nagypacalban, Kolozsváron, Marosnémetiben, Dédácson. A helyzet attól rendkívüli, hogy a szokásos elszakítottság-érzéshez aggodalom, veszélyeztetettség-érzés társul.

A távolság miatt a kommunikáció eszköze a levelezés. Izgalmas gyakorlat egyáltalán az, hogy Gyulay Lajos a naplóiban kivonatolja a leveleket: a kapottakat leginkább, az ő írásairól ritkábban jegyzetel (pl. a Gyulay Ferencnek írt levelének tartalmáról készített rövid bejegyzést, de nem általános gyakorlat, többnyire a megírandó levelek szándékként vagy aktuális cselekvésként jelennek meg). Így a naplókban megtaláljuk a levelek reprezentációját. Indokolt reprezentációnak nevezni, mivel természetesen nem másol be könyvébe teljes leveleket, s nem tudjuk, vajon nem tartalmaztak-e az olvasó (vagy önzőbben viszonyulva a dolgokhoz: a kíváncsi kutató) számára érdekes, a gróf által érdektelennek vagy egyenesen eltitkolandónak ítélt részeket. Ezzel kapcsolatban Gyulay Lajos feljegyzi: „Felbontott levelet is kaptam már – pecsét szentségét, nem tudom ki volt az, ki nem respectálta, leveletem

egyébaránt olvashatja akárki, én levelezést csak igen kevesekkel folytatok, és azokkal olyat, mely másokat nem érdekel.”

Gyulay Lajos 1848-as naplóinak írása kezdetén egészen július közepéig Erdélyben tartózkodik, így a testvéreivel kapcsolatos elbeszélések személyes találkozásokról szólnak. Március 7-én Kolozsváron vacsorázik Wassnéval és lányaival. Április 1-én Marosnémetibe indul Kolozsvárról, nővére „Veres fehér zöld lobogóját” tűzve kocsijára. A húsvétot Dédácson tölti Kuunékkal. Rendszeresen találkozik sógorával, Kuun Lászlóval. Május 17-én levélben értesül (valójában Fanny Constance fiához, Kuun Gézához írt leveléből), hogy Minka (Wass Zsuzsanna, Fanny kisebbik lánya) unokahúga beteg. Május 22-től Kolozsvárra látogat Wassnéhoz, ahol június 3-án Frimontné³³ csatlakozik hozzájuk. Július közepén Pestre távozik. Ebből a nagyjából 3 hónapnyi időszakból mindössze 22 bejegyzést találunk a testvéreiről, ezek leginkább találkozásokat örökítenek meg, illetve hétköznapi dolgokat (mint Minka betegsége, valamint a Wassné névnapjára küldött ezüst tál gyümölcscsel megrakva). A gróf Pestre való távozásával a személyes találkozás helyett a testvérek levélben kommunikálnak.

A fizikai távolsággal új visszatérő motívum kerül a naplókba: a vágyakozás a testvérekkel való együttlétre. Az elszakíttottság időszakában a testvérekkel kapcsolatos bejegyzések megsaporodnak: 24 bejegyzés születik erdélyi tartózkodása idején, mintegy 130 a távozása után, ráadásul 1848 októberétől szinte napi rendszerességgel íródnak. Ugyanakkor a bejegyzések narratív szempontból meglehetősen monotonná válnak. A naplóíró velük kapcsolatos bejegyzései többnyire elhelyezhetők a levelet ír – levelet vár – levelet kap-spektrumon.

Igazából nem mondhatni, hogy a testvéreknek nem volt alkalma levelezni.³⁴ Az ismert tartalmú levelekből látható, hogy a levélváltásnak nem csupán az a funkciója, hogy a testvérek saját állapotukkal kapcsolatban megnyugtassák, vagy legalábbis tájékoztassák egymást: Gyulay Lajos sok, Erdély eseményeivel kapcsolatos információt a testvéreitől szerez be, az aktualitásokról is beszámolnak. A levelekkel kapcsolatos bejegyzésekből kiderül, hogy a gróf nyugtalanságának legfőbb okozója az információ hiánya: amikor nővérei nem tudnak egymásról tájékoztatást adni, illetve amikor leveleik el-elmaradoznak.

Az aggodalom a naplókban szinte refrénszerűen visszatérő, formulaszerű bejegyzésekben jelenik meg. Valószínűleg a fizikai távolság, illetve az az érzés, hogy nem kommunikálhatnak már bármikor szabadon, Gyulay Lajost arra sarkallja, hogy a naplóbejegyzéseken keresztül „kommunikáljon” szeretteivel. Így alakul ki az a gyakorlata, hogy bejegyzéseit tartalmuktól függetlenül úgy zárja, hogy testvéreitől, szeretteitől elbúcsúzik:

1848. aug. 23. Jó éjt szeretteimnek!

1848. aug. 27. Jó éjt az Enyéimnek!

1849. feb. 19. Jó éjt az Enyéimnek!

1849. feb. 20. Jó éjt az enyéimnek, szeretetteknak, kedveseknek!

³³ Megőriztem a neveknek azt a változatát, amelyet Gyulay Lajos használ (a helyesírástól eltekintve). Ez a Lotty esetében külön izgalmas, hiszen 1848-ban már jó ideje nem élt együtt férjével, Frimont Péterrel (Lásd Hász-Fehér, *személyjegyzék*, o. n.)

³⁴ A levelek teljes listáját mellékletben közlöm.

1849. feb. 22. Isten oltalmába ajálva az enyémekeket, jó éjt kívánok nékik!
1849. márc. 3. Jó éjt élő enyémekeknek!
1849. márc. 5. Jó éjt Néktek, enyémekek és győzelemre viradást néked, szeretett Hazám!
1849. márc. 6. Jó éjt az enyémekeknek!
1849. márc. 7. Jó éjt nektek szeretteim a viszontlátásig!

Ezeztől a formulaszerű bejegyzésektől válik monotonná a testvéreivel kapcsolatos narratíva, mivel az olvasó a történet-számban nem érez haladást. Azonban a napló közegében ezek a „refrének” jelzik a testvérek állandó jelenlétét a naplóíró gondolatvilágában, amellet, hogy a távollevőkkel való kommunikáció egy igen sajátos formáját képezik. A naplónak vannak implicit megszólítottjai, a napló írója az írás által különleges beszédcselekvést hajt végre, amely a személyes kontaktus helyett áll.

A fizikai távolságot erősíti az időbeli távolság elbeszélése. Gyulay Lajos a testvéreitől való távolléttel a hajdani, gyermekkori együttléteik boldogságát helyezi szembe: „Andrásfalva! Te a’ leg szebb emlékeket zárad magadban! Ott nyugosznak szüleim, ott vannak eltemetve a’ lefolyt boldog idők!” (Victoria, 60) – jegyzi a birtokról, ahol gyermekkorukat töltötték. A gyermekkor ideje és tere tűnik a naplóíró aktuális állapota szöges ellentétének, illetve ideális állapotnak (az elmúlt idő boldogsága ugyanis már el van temetve). Ráadásul ebben az ideális állapotban még az elhunyt, sokat emlegetett kedves szülők is jelen vannak, nem is véletlen, hogy a nosztalgia, valamint a szülőkről való megemlékezés elbeszélésekor, azzal kapcsolatban szerveződik a boldog együttlét- és gyermekkor-narratíva: „Eltele az emlékezetes nap [Gyulay Ferenc halálának évfordulója, B. R.], többnyire vissza emlékezések között a’ visszahozhatatlan időknél!” (Fortuna, 75)

Izgalmas és árulkodó vonása a testvérekről szóló bejegyzéseknek, hogy a róluk való gondolkodás, illetve a velük való együttlétre, a biztonságukra való vágyakozás az esetek többségében Gyulay Lajosnál összekapcsolódik a haza biztonságával, azaz a békeidők vágyával (ez logikus, hiszen békeidőben megszűnik az aggodalom-faktor).

[Isten] Óltalmazza az otthon maradtakat, és érettem szenvedőket, ne hagyja el hazámat testvereimet, azok gyermekeit, és barátimat!
Jó éjt Néktek, enyémekek és győzelemre viradást néked, szeretett Hazám!
Most pedig jó éjt kívánok az Enyémekeknek. Isten oltalma velünk, hazánkkal.
Végzem mai naplómat, enyéimnek jó éjt kívánok, őket és Hazámat Isten oltalmába ajálva.

Ugyanakkor azt is megfigyelhetjük, hogy ezen bejegyzések címzettje (ha nem is a megszólítottja) Isten. Ez a tény alátámasztja, amit korábban felvetettem, t.i., hogy a naplóbejegyzéseknek kommunikatív jellege van: a naplóba leírtak beszédcselekvésként tételveződnek. Ezt a feltételezést erősíti egy különleges bejegyzés: „Az erdélyi rosz hírek már két éjjemet rabolták el de bízom mindég a’ jó Istenben és kérem, hogy óltalmazza az enyémekeket, kiknek jó éjt kívánok! Reájok nem tekinthetek de fel Istenhez, kihez fohászaim emelkednek.” (Fortuna,

46) Úgy tűnik, hogy a naplóiírási habitusnak vallásos jellege is van: a mindenhol jelen levő Isten – címzettként – figyelembe veszi a lejegyzetteket.³⁵

4. „Ma is velek voltam álomban...”

Gyulay Lajos tárgyalt naplóköteteiben vissza-visszatérő motívum az álom, és az álom minden esetben a család-narratívához kapcsolódik: vagy álmodik élő vagy elhunyt rokonaival a naplóíró,³⁶ vagy kívánczik velük álmodni, ez a két kontextus kétfajta álom-koncepciót határol körül.

1. A gróf több alkalommal jegyzi le álmait. „Ma öt orakor ebredtem fel rosz álomra, és, nem volt nyugtom fel kellett kelnem.” – írja 1848. augusztus 27-én. (Kohinur, 127) Ezek általában valamiképpen a nyugalansághoz kötődnek, expliciten nyugalanságot okoznak, impliciten pedig a forradalom által kiváltott szorongást tükrözik.

Álmaim rosszak voltak mult éjjel. Mintha Németiben lettem volna – Kivűlről mindent úgy találtam, mint hagytam, de belőlről, rendetlenül. Fiokjaim nyitva, és egybehányva. – Rég nem tudok semmit hazulról, csak anyit, hogy megyém, annál fogva birtokom is ellenség kezében. (Penata, 45)

(...) Megtelepedve is szeretett Anyám társaságában voltam mintha dinnyét ett volna – rosz kedve neki is nekem is – legkellemetlenebb álmam az volt, mintha Erdélyben lettem volna, de nem akadtam egy magyarra is, mind oláhokra – (Penata, 194)

2. Ugyanakkor az álmok helyenként a szeretett személyekkel való találkozás tereként jelennek meg, a valódi, személyes találkozások iránti vágy egy megszelídített – sőt, úgy is fogalmazhatunk: elérhetőbb – változatával kell számolnunk. „(...) mindezeket álmaimban láttam, mikor fogom őket [a testvéreit], színről színre láthatni?” (Penata, 87); „Nem tudnám megmondani melyik órája legkedvesebb napomnak, talán éjjeleim, ha az enyémeikkel álmodhatom!” (Penata, 227); „Bár vele [az édesanyjával], és kedveseimmel almodnék [sic!] ez éjjel is, és azok velem!” (Fortuna, 85) Az álom izgalmas kettősségét láthatjuk: egyrészt maga vágyakat képez le: a távollévő testvéreivel, elhunyt rokonaival való találkozás – minél hamarabb remélt, illetve jövőbeni, halálon túli – vágyát, másrészt maga az álmodás ténye is érintőlegesen vágy tárgyát képezi, mivel a másik vágy teljesülésének lehetőségét előlegezi meg.

³⁵ Ez a feltételezés egy egészen komoly kutatási irányt is meghatároz. Ha sikerül körüljárni a *napló mint Istennel való beszéd*-hipotézist, illetve ezt sikeresen igazolni egy nagyobb korpuszon, sokkal nagyobb súlyú következtetéseket lehet levonni a naplóba bekerülő *tartalmak* jellegéről: hogyan befolyásolja a szubjektív, esetleg titkolandó bejegyzéseket, az utólagos öncenzúrát, ha a szövegek potenciálisan, úgy mond, Isten elé kerülnek? Milyen lehetőségeket nyújt ez a gondolat a vallomásszerű narratívának? Ez a kérdés további kutatásaimban mindenképp kibontásra kerül.

³⁶ Egy eset kivételével, amikor Kőrösi Sándorral, egykori tanuló társával, majd udvarnokával álmodik, azonban megjegyzi: „mondhatom, hogy inkább barátom, mint szolgám volt, mert hő ragaszkodása hozám, erre érdemessé tette.” (Kohinur, 127)

Az álom, az álmodás állapota akár levezethető lenne a romantikus poétikából is. Csak a legkézenfekvőbb példákat szemlélve – mint pl. Petőfi Sándor *Az álom* c. versének indítása: „Az álom / A természetnek legszebb adománya. / Megnyílik ekkor vágyink tartománya, / Mit nem lelünk meg ébren a világon.” –, az álom–vágy párhuzam biztosan nem Gyulay Lajos invenciója. Az sem kifejezetten különleges, hogy az álom szféráját összeköti egy metafizikai dimenzióval.

Csodálatos dolog az álom, az egy más világi állapot, egy más élet, mely arra mutat, hogy csak ugyan van e nyomoru életen kívül még egy más. (Kohinur, 127)

(...) a lélek halhatatlanságának, nagy bizonyága az, hogy akkor is munkálkodik mikor a' test nyugszik, mikor az elporlik, az akkor is munkálkodni fog, de hol? egy jobb csillagzatban az éjszakai csillagban?³⁷ (Penata, 227)

Az álom a lélek állapota, azé a léleké, amely a testtől függetlenül is működni képes, s ezáltal bizonyossá válik a halhatatlansága.³⁸

Gyulay Lajosnak ez a bizonyosság szükséges, hogy hite szerint családjának elhunyt tagjaival újra találkozhasson. Itt azonban visszautalok arra a korábbi megjegyzésemre, hogy a gróf édesanyjának képe sokkal artikuláltabb, mint az édesapjáé. Ezt bizonyítják álmai is, amelyeknek részben az édesanyával kapcsolatos emlékek képezik az alapját: „Mintha Andrásfalván vacsoráltunk volna családi körben, szeretett Anyánkkal. Vacsora felett beszélgetéseink között, mint ha Anyánkat elhívták volna, mű megrémülve felugrottunk – (...) Belejutunk a nagyszobába hol Anyánk ülni szokott Andrásfalván.” (Kohinur, 127, kiemelés tőlem, B. R.) Így az álmon keresztül, érintőlegesen ebből a bejegyzésből ismét a grófné habitusáról értesülünk. (Gyulay Lajos nem jegyez fel édesapjával kapcsolatos álmokat.)

Ugyanakkor álmokkal kapcsolatban a testvérek képe is artikulálódik:

Mult éjjel kedves álmaim voltak, meghalगतott csillagom melyhez lefekvés előtt folyamodtam vigaszért. Láttam Lottit, Fannyt álmomban, kik, Constance felől is megnyugtattak mondva, hogy Ő

³⁷ Miskolczy Ambrus Gyulay Lajos kötetéhez írt kísérőtanulmányában külön fejezetet szentel a csillagmitológia bemutatásának, Petőfi Sándor költészetével közös motívumként jelölve meg a csillagot. Tanulmányában kijelenti, hogy „Miután általában ismert irodalmi művekből indulunk az azonos téma kevésbé jelentős megjelenítése felé, amikor Gyulay Lajos naplóinak 1848–1849-i köteteit forgattuk, úgy véltük, a költő ihlette meg a naplóíró.” Miskolczy, „Gyulay Lajos tanúsága”, 101. Bár a két életmű minőségi összevetésével, illetve fontossági hierarchizálásával nem értek egyet, ezúttal a csillagmitológia témájára nem térek ki.

³⁸ Megpróbáltam kideríteni, vajon ismerhette-e Gyulay Lajos Bárány Péter 1789-ben készült *Jelenséges Lélek=mény* című munkáját. A szerző munkája toldalékában (*A lélekk rend kívül való állapotjairól*) foglalkozik az álommal is: „Midőn a' lélekk rend kívül való állapotjairól szóllunk, az alatt oly' állapotokat értünk, melylyekben a' lélek önön tehetsegeitől, vagy egy átaljában, vagy tsak rész szerént megfosztódik. (...) Ilyenek az Álom, Ájulás, Álmodas, Alva-járás (Noctambulatio) Bolondság, és Részség.” Bárány Péter és Gyárfás Ágnes, *Az első magyar bölcséleti mű és története. ... Jelenséges lélekmény* (Budapest: A MTAK közleményei 27, 1990), 209. Mivel a kéziratot sokáig eltűntnek hitték, valószínűleg a gróf sem ismerte. A kapcsolat azért lenne érdekes, mivel Bárány Péter munkájában expliciten elhatárolódik a metafizikai dimenziótól: „4.§. Tárgynak elérése. (...) Ezen tárgyat el nem éred: (...) c) Taglás (analysis) Ha a' vizsgálásnak, és Taglásnak (analysis) Útjáról elálván a' Metafizikát hívod otton segítségül, a' hol egyedül tsak a' tapasztalás végezhet.” Uo. 12-13.

Kassára menekedett. Lottinak ölében egy kis gyermek, azt nem tudom magyarázni, másképp – csak az ő ártatlan voltával, ki különben is a’ gyermekeket szereti, ha maga nem is bír olyannal. (Penata, 87)

Talán nem jelentéktelen megjegyezni, hogy Constance ebben az álomban csak hiányával van jelen (de hiányával jelen van!).

A naplókban elbeszélte álmok akár önkéntelenül is a családtagok reprezentációjának fontos elemeit jelenítik meg, illetve finomítják a naplóíró családtagjaihoz fűződő viszonyáról alkotott képünket is.

5. Az ősök csarnoka

Az 1848–49-es naplóköteteknek van egy rendkívül izgalmas vonatkozása, egy mellékes szál, amely azonban sokat elárul Gyulay Lajos napló*használati* gyakorlatáról. A gróf nem kizárólag Erdélyben hagyott családja miatt aggódik, nem csupán a boldog együttlét iránti nosztalgia miatt kívánczik testvéreivel együtt lenni Marosnémetiben. Az Erdélyben zajló román felkelések ugyanis érintették a gróf marosnémeti birtokát is.

Gyulay Lajos erős archiváló és muzealizáló szándékát, illetve a tárgyak emlékezetének fokozott tiszteletét ismerve³⁹ nem meglepő, hogy féltette birtokán hagyott vagyontárgyait, s ezek közül is kiemelten a családi képtárat.

Mikor látom meg az én kedves Németimet? az egykori Tiriscum⁴⁰ környékét, az Atrium-omat, őseim képeivel, melyeket, a pusztító oláhok talán össze is romboltak! Talán a gondviselés megőrizte azokat a’ pusztulástól, mert hiszen emlékezete azoknak dicső! (Fortuna, 113)

– írja 1848. március 22-én. Május 5-én, úgy tűnik, hírt hall birtokáról (bár értesüléseinek forrására ezúttal nem hivatkozik):

Németiben, – már bizonyosan tudom – felprédálták, könyveimet irataimat elhordták, képeimet össze szabdalták. Szegény Őseim, még képeitek sem kíméltettek. (Fortuna, 145)

Majd az utolsó 1849-es kötet zárásában, június 22-én ismét visszatér a képekre:

Nem akartam szemtanuja lenni veszteségeimnek, így még haza nem megyek, azt képzelhetem, hogy minden úgy áll, most is mint állott, mikor Németiből eltávoztam – Szüleim képei bántatlanul maradtak – áldassék érte a’ jó Isten. (Fortuna, 189)

A családi festmények gyűjtésének a 17. századtól jelentős hagyománya van a főúri kultúrában. Az ősgaléria a reprezentáció fontos eszköze volt, mivel egyrészt a család ősiségét

³⁹ Részletesebben: Bilibók, *Gyulay Lajos maga, keze és könyve*, 320-331.

⁴⁰ Déva környéke lehet. Lásd Samuel Timon, *Imago antiquae Hungariae. Repraesentans terras, adventus, et res gestas gentis hunnicae. Historico genere strictim perscripta* (Bécs, Prága, Trieszt: Joannis Thomae Trattner, 1762), 69.

szemléltette, másrészt a családtagok a társadalomban betöltött kiemelkedő szerepét.⁴¹ A képanyag összeállításának többfajta gyakorlata ismert:

Esetenként a legismertebb ősök képeit válogatták össze, máskor a család bizonyos ágából származó portrékat helyeztek el egy helyiségben. Leggyakrabban bizonyára a rendelkezésre álló festményekből alakították ki az ősgalériát. Az elődök arcképeit olykor családfa elhelyezésével tették még szemléletesebbé. A kiállított képek mellett a ház tulajdonosának és családjának képmásait, illetve uralkodói képmásokat is elhelyezhettek.⁴²

Nem tudjuk, mit tartalmazott pontosan Gyulay Lajos ősgalériája (a szülei képén kívül). Az azonban bizonyos, hogy a családtagok képei nem pusztán a külvilág számára bírtak reprezentatív jelleggel. A gróf szótárában a kép egyenlő az ábrázolt személy emlékével: úgy fohászkodik a képek biztonságaért, mintha azoknak az elpusztítása kihatna a megjelenített személy emlékére, és fordítva: az adott ős életvezetésével egyben kiérdemelte volna, hogy az emléket őrző kép biztonságban megőrződjön („Talán a gondviselés megőrizte azokat a’ pusztulástól, mert hiszen emlékezte azoknak dicső!”).

Még egy izgalmas vonatkozása van a dolognak: Gyulay Lajos az 1848–49-es esztendőik folyamán végig hazakivándozott. Amikor azonban alkalma adódott erre 1849 júniusában, mégis a távolmaradás mellett döntött, mivel nem készült még fel arra, hogy szembesüljön a birtokát ért pusztítással. Ez a gesztus igazolja, hogy Marosnémeti a családi egység jelképe, azonban úgy tűnik, az egységhez szükségesek az ősök képei, mintegy biztosítva a megjelenített személyek *megjelenítését*, jelenvalóvá tételét. A képi reprezentáció immanensen kapcsolódik tehát a reprezentált családtaghoz, sőt, mivel a képek a naplókban az aggódó bejegyzések által megjelennek, a reprezentáció megkettőződik: azokról a képekről is marad nyom, amelyek esetleg fizikai mivoltukban megsemmisültek.

[Megjegyzés: szomorúan értesültünk, hogy a festmények, valamint Gyulay Lajos kollekciója nem élte túl maradéktalanul a pusztítást. Ekkor már bizonyos képet is kialakíthatunk az ősgaléria tartalmáról. A gróf 1851-ben, miután Marosnémetibe visszatért, így számolt be Fanny nővérének:

(...) minden kirablásaim mellett örvendettem, mikor valamimet megkaptam, így, naplóimnak, nagy részét – melyek valami 55 kötetre rugnak, – megkaptam nagy vigasztalásomra (...). Illusztrált és pompás kiadású könyveimből még egy sem maradt meg, pedig azok közt sok emlékem volt Töled, ellenben az elefánt pompásan diszíti most is a’ Kandalót. Szegény Coco, Gyulai Ignátné Döbrentei képei az ősi Gyulai Ferencé kiszurt szemekkel, nagyapám képe kevés sérüléssel, ellenben szeretett szüleink kepei, a’ többikkel együtt megmaradtak épen. Az emlékek galeriájából a’ töletek való varrások, Gizella emlékei, a’ két Hermine ekei, hibáznak ellenben megmaradt a’ Papogoy Górnak Schönbruni mulató kerte, a’ Polikától rajzolt Osimandias sirja, és

⁴¹ A bonchidai Bánffy-kastélyban az ősök képei a biliárdszobába voltak elhelyezve. Nádasdy Ferenc gróf nádasdladányi kastélyában fenntartott egy „ősök csarnoka” elnevezésű termet. Lásd Óhidy Viktor, *Főúri lakáskultúra Magyarországon a dualizmus időszakában*, doktori disszertáció. http://doktori.btk.elte.hu/hist/ohidy/dissz_ohidy.pdf, 221, 223).

⁴² Óhidy, *Főúri lakáskultúra*, 221.

a' Tante (l'attente Em[m]ától) Wallenstein, és Tilly, mázolatokban. – Gyulay Lajos Gyulay Francis-kának, Marosnémeti, 1851. július 24.

Látható, hogy az emlékek galériája több vagyontárgyat tartalmazott, nem csupán festményeket. Azonban mindenik vagyontárgy valamiképpen a családhoz kapcsolódik.]

6. Következtetések

Láthattuk, hogy az 1848–49-es forradalom valóban releváns kontextusa Gyulay Lajos családnarratívájának, hiszen állandó eleme, sőt: szervezője, életre hívója a forradalom kiváltotta nyugtalanság. Ugyanakkor, ha megfordítjuk a gondolati elemeket, a gróf naplóírói gyakorlatának egy fontos jellemzőjére következtethetünk, t.i. arra, hogy a családnarratíva olyan mértékben állandó eleme írásainak, hogy még a forradalom feszültsége miatt sem mond le bevett, ismétlődő alkalmakhoz kötődő megemlékezési gyakorlatairól.

A naplókban megjelenő narratívák közül mindegyiknek megvan a maga folytonossága, így a családelszólásnak is. Az olvasó számára úgy tűnik, hogy a családtörténet, illetve a családtagok reprezentációi által létrejövő szál nem szerveződik epikusan, hiszen a formulaszerű, ismétlődő bejegyzések miatt a történet monoton. A naplóíró számára azonban éppen ezek a formulák jelzik az epikus szál állandó feszültségét.

A család struktúrájáról nyilatkozik impliciten a naplóíró azzal, hogy egyrészt a testvérei, valamint a szülei foglalják el az elbeszélésben a centrális helyet, másrészt konkrétan kifejti, hogy a távoli rokonsággal való kapcsolattartás a közelebbi, a szívéhez közelebb álló családtagok szerint szerveződik.

A családnarratíva mentén a naplóírói gyakorlat funkciói is artikulálódnak. A naplóban új kommunikációs eszközt ismerhetünk fel, amelyen keresztül Gyulay Lajos – személyes találkozás híján, közvetetten, esetenként egyoldalúan – a testvéreihez szól. Ugyanakkor a napló az Istenhez való beszéd egy fajtája is.

A forradalom kontextusa a családdal kapcsolatban kölcsönösen fontossá válik: a veszélyeztetettség konstans jelenléte miatt a haza sorsa, azaz a forradalom kimenetele összekapcsolódik a Gyulay nővérek és családjaik sorsával, s ez a tény a róluk való írásmódban, textuálisan láthatóvá válik, mivel a testvérek biztonságáért való könyörgés gyakran társul a haza helyzetének javulásáért, a győzelemért mondott (írt!) imával. Ugyanakkor a haza szolgálat a tágabb család kontextusában a Gyulay-rokonság releváns jellemzőjévé válik mind a nők, mind a férfiak részén, kiegészítve, esetleg konkretizálva a korábban fontosnak, emlékezetesnek tartott katonai érdemeket, erényességet és becsületet.

A családgaleria a naplóban nem ekphraszisz-jellegű, hiszen a képleírások egyik eleme mindig hiányzik: akikről részletesen olvasunk, azoknak nincsen kép-referenciája. A megidézett képekről viszont nem készül leírás. A szövegbeli referenciákból mégis kialakul a Gyulay-galeria. Így válnak Gyulay Lajos naplói a család csarnokává, az ősök Átriumává.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Baló Benjámin, szerk. *Kegyeletkoszorú melyet M. Németi gróf Gyulay Lajos feledhetetlen szülei emlékére azok születésének századfordulatán a fiui hála virágaiból szentel.* Arad: nyomtatott Réthy Lipótnál, 1868.
- Bárány Péter és Gyárfás Ágnes. *Az első magyar bölcseleti mű és története. ... Jelenséges lélekmény.* Budapest: A MTAK közleményei 27, 1990.
- Bilibók Renáta. „»Isten velünk élőkkel és meghaltakkal...« A (meg)emlékezés módjai és eszközei Gyulay Lajos 1867-es naplóköteteiben”. In Keszeg Vilmos, szerk. *Folyamatok, szövegek, események.* Kolozsvár: Bolyai Társaság – Egyetemi Műhely Kiadó, 2014, 29-45.
- . „Gyulay Lajos maga, keze és könyve”. In Borbély András, Orbán Jolán és Pieldner Judit szerk. *Irodalom, test, emlékezet.* Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2014, 320-331.
- Csetri Elek. „Gyulay Lajos élete és munkássága”. In V. András János, Csetri Elek és Miskolczi Ambrus, kiad. *Gyulay Lajos, Naplói, I. 1848–1849.* 1. kötet. Budapest: ELTE Román Filológiai Tanszék – Központi Statisztikai Hivatal Levéltára, 2003, 12-79. (Transylvanica Varietas)
- Gyulai Richárd. „A marosnémeti és nádaskai Gyulai család.” *Genealógiai Füzetek IX.* 1911.
- Kazinczy Ferenc. „Levelezés, XXIV. kötet”. Sajtó alá rendezte Orbán László. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013. (KazLev, XXIV/6066)
- Miskolczi Ambrus. „Gyulay Lajos tanúsága az 1848–1849-es forradalomról és szabadságharcról”. In V. András János, Csetri Elek és Miskolczi Ambrus, kiad. *Gyulay Lajos, Naplói, I. 1848–1849.* 1. kötet. Budapest: ELTE Román Filológiai Tanszék – Központi Statisztikai Hivatal Levéltára, 2003, 79-323. (Transylvanica Varietas)
- Nagy Iván. *Magyarország családai címerekkel és nemzékrendi táblákkal IV.* Pest: Ráth Mór, 1858.
- . *Magyarország családai címerekkel és nemzékrendi táblákkal VI.* Pest: Ráth Mór, 1860.
- Óhidy Viktor. *Főúri lakáskultúra Magyarországon a dualizmus időszakában.* Doktori disszertáció. http://doktori.btk.elte.hu/hist/ohidy/dissz_ohidy.pdf.
- P. Mester (Anonymus). „A magyarok cselekedeteiről”. In Gábor Csilla, vál., előszó, jegyz. *Magyar krónikák és legendák.* Kolozsvár: Polis, 2013, 60-63.
- Timon, Samuel. *Imago antiquae Hungariae. Repraesentans terras, adventus, et res gestas gentis hunnicæ. Historico genere strictim perscripta.* Bécs, Prága, Trieszt: Joannis Thomae Trattner, 1762. 69.
- Vaderna Gábor. „Napló és esemény. Gróf Dessewffy József: Testi erkölcsi és társalkodási élet Pesten 1828.” *Történelmi Szemle* 53.4. (2011): 569-589.

- V. András János, Csetri Elek és Miskolczy Ambrus, kiad. *Gyulay Lajos, Naplói, 1848–1849.* 1-2. kötet. Budapest: ELTE Román Filológiai Tanszék – Központi Statisztikai Hivatal Levéltára, 2003. (Transylvanica Varietas)
- W. Kovács András, bev., jegyz. *A Wass család cegei levéltára.* Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2006.

Primér szövegek a hálózati kiadásból (www.gyulaynaplok.hu)

- Balogh Annamária, Gyorcsos Mária, Kárpáti Zsuzsa, Rumpler Renáta, Szabó Ágnes és Szalisznyó Lilla, kiad. *Gróf Gyulay Lajos levelezéséből.* Szeged: SZTE Klasszikus Magyar Irodalom Tanszék, 2006–2011.
 - Gyulay Franciska Gyulay Lajosnak, 1836. 05. 18., Kolozsvár.
 - Gyulay Franciska Gyulay Lajosnak, 1843. 05. 08., Kolozsvár.
 - Gyulay Franciska Gyulay Lajosnak, 1845. 04. 21., Kolozsvár.
 - Gyulay Lajos Gyulay Franciskának, 1851. 06. 24., Marosnémeti.
- Baranyai Zsolt, kiad. *Gyulay Lajos, Egy századja!* (1867. szeptember 2. – 1867. november 4.). Szeged: SZTE Klasszikus Magyar Irodalom Tanszék, 2010.
- Farkas Daniella, kiad. *Gyulay Lajos, Labik* (1865. aug. 15.–1865. aug. 31.). Szeged: SZTE Klasszikus Magyar Irodalom Tanszék, 2011.
- Hász-Fehér Katalin, kiad. *Gyulay Lajos, Cara Patria* (1856. szeptember 11. – 1856. október 4.). A bevezetőt írta Hász-Fehér Katalin. Szeged: SZTE Klasszikus Magyar Irodalom Tanszék, 2011.
- Hász-Fehér Katalin személyjegyzéke a hálózati kiadáshoz: www.gyulaynaplok.hu.
- Labádi Gergely, kiad. *Gyulay Lajos, Lotty! – Fanny!* (1867. január 21. – 1867. március 3.). A bevezetőt írták Hász-Fehér Katalin és Labádi Gergely. Szeged: SZTE Klasszikus Magyar Irodalom Tanszék, 2008.
- Sütő-Egeressy Zsuzsa, kiad. *Gyulay Lajos, Tandem* (1867. november 25.–1868. január 21.). Szeged: SZTE Klasszikus Magyar Irodalom Tanszék, 2011.
- Szabó Ágnes, kiad. *Gyulay Lajos, Ó szerint Constantia* (1867. június 2. – 1867. június 27.). A bevezetőt írta Török Zsuzsa. Szeged: SZTE Klasszikus Magyar Irodalom Tanszék, 2009.
- Zentai Mária és Szalisznyó Lilla, kiad. *Gyulay Lajos, Hamuszín könyv* (1824. január 14 – 1824. augusztus 2.). A bevezetőt írta Szalisznyó Lilla. Szeged: SZTE Klasszikus Magyar Irodalom Tanszék, 2009.

MELLÉKLET

1. Okt. 7. Fanny – Gyulay Lajos: megnyugtató levél
2. Okt. 18. Lotti, Otti – Gyulay Lajos: megnyugtató levél

3. Okt. 29. Fanny – Gyulay Lajos: Constance megérkezett Kolozsvárra. Lottiról nem tud semmit.
4. Nov. 6. Fanny – Gyulay Lajos (x)⁴³
5. Nov. 12. Lotti – Gyulay Lajos (x)
6. Nov. 18. Fanny – Gyulay Lajos (x)
7. Okt. 7. Fanny – Gyulay Lajos (x)
8. Okt. 18. Lotti, Otti – Gyulay Lajos (x)
9. Okt. 29. Fanny – Gyulay Lajos (x)
10. Nov. 6. Fanny – Gyulay Lajos: rossz hírek Erdélyből.
11. Nov. 12. Lotti – Gyulay Lajos: megnyugtató levél
12. Nov. 18. Fanny – Gyulay Lajos: Kolozsvár állapotáról tájékoztatja.
13. Nov. 20. Fanny – Gyulay Lajos (x)
14. Constance – Gyulay Lajos (x)
15. Nov. 22. Lotti – Gyulay Lajos: Lotti lovakat küldött Fanny és Constance után, hogy Kolozsvárról hozzá meneküljenek. Kolozsvár megadta magát.
16. Nov. 29. Lotti – Gyulay Lajos (x)
17. Dec. 13. 3 levél érkezik Fannytól (x), egy Constance-tól (x)
18. Dec. 14. Gyulay Lajos (x) – Lotti, Gyulay Lajos (x) – Fanny (tegnap, x)
19. Dec. 8. Lotti – Gyulay Lajos (x)
20. Dec. 18. Lotti – Gyulay Lajos (x)
21. Dec. 28. Lotti – Gyulay Lajos: nem tud semmit Fannyékról
22. Jan. 8. Gyulay Lajos – testvéreinek (x)
23. Jan. 20. Gyulay Lajos – testvéreinek (x)
24. Jan. 26. „Testvéreimtől” – Gyulay Lajos: Constance-nak mindenét feldúlták.
25. Jan. 30. Két levél Lotti – Gyulay Lajos (x)
26. Feb. 16. Lotti – Gyulay Lajos (x)
27. Márc. 8. Lotti – Gyulay Lajos (x), Constance – Gyulay Lajos (x)
28. Márc. 14. Fanny – Gyulay Lajos: szebeni ostromra indultak a seregek.
29. Márc. 23. Minka – Gyulay Lajos: „megörvendeztetett”
30. Márc. 27. Lotti, Constance – Gyulay Lajos: örvendetes tudósítások, Bem bevette Brassót.
31. Máj. 30. Sok levél, rossz hír Otti betegsége.
32. Jún. 1. Gyulay Lajos – Constance (x)

⁴³ (x)-szel jelöltem azokat a leveleket, amelyeknek nem ismerjük a tartalmát.

AZ EMLÉKEZÉS MINT AZ ÖNMEGÉRTÉS KÍSÉRLETE: SZÉKELY CSABA *SZERETIK A BANÁNT, ELVTÁRSÁK?* CÍMŰ DARABJA

Bevezető

A kortárs magyar dráma alakulástörténetét tárgyaló legfrissebb kötet szerzője egy áttekintő fejezetet követően Nádas Péter drámáinak vizsgálatával kezdi, majd Székely Csaba műveinek elemzésével zárja könyvét.¹ Mint írja, az „erdélyi drámairodalom mindig is úgy volt része a magyar(országi) drámának, hogy egyszerre egészítette ki, árnyalta és ellenpontosította azt.”² Székely Csaba esetében gyors és sikeres pályakezdést lehet regisztrálni, a kanonizáció folyamatát ráadásul elősegítették a darabok budapesti és erdélyi (marosvásárhelyi) színpadra állításai is. Egy folyamatosan alakuló életműről természetesen fenntartásokkal lehet szintetikus megállapításokba bocsátkozni, ugyanakkor kijelenthető, hogy Székely eddigi munkássága kapcsán mind a régió drámairodalmát érintő hatások jelenlétével, mind a tágabb világirodalmi párhuzamok figyelembevételével szükséges számolni. A recepció eddigi eredményeit is figyelembe véve megállapítható, hogy drámái markánsan tükrözik a kelet-közép-európai groteszk hatását, műveinek világképét erősen áthatja a perifériakusság tapasztalata, a mitikus Erdély-kép problémája, illetve a kisebbségi léthelyzet újraértelmezésének igénye. A perifériakusság és az erdélyiség az elfojtott és kibeszéletlen társadalmi és történelmi traumák továbbélése által kap új jelentést Székely univerzumában. Ahogy Radnóti Zsuzsa fogalmazott: annak a valóságtapasztalatnak a lenyomata észlelhető Székely műveinek olvasásakor, „amely talán a leginkább időtállóan tudta és tudja rögzíteni az elmúlt évszázad valós történelmi-társadalmi helyzeteit és a magyar mentalitást, hol egyszerűbb komédiaszinten, hol távlatosabb tartalommal telítetten.”³ Székely drámáinak másik vizsgálati aspektusaként a múltfeldolgozás elméleti keretével is számolni lehet. A nem múlt jelen problémája, az emlékezés gyakorlatától elzárkózó, a periférián tengődő szubjektum léthelyzetének ábrázolása jellemzi drámáinak egyik fő mozzanatát. A problematikus emlékezeti kánonok felmutatása éppen arra nyújt lehetőséget, hogy a kollektív emlékezet vakfoltjai azonosíthatóvá váljanak. Kelet-Közép-Európa 20. századi történelmi traumái „terhelt történelemként” lappanganak tovább, a múltat mindinkább a kibeszélhetetlensége okán száműzve a felejtés szférájába. A múltfeldolgozás színházi programjának tétje éppen az, hogy az előadás a múlt mitizálása ellenében építse fel retorikáját, így a kollektív emlékezet problematikus (helyenként patológikus) voltára reflektáljon. Mindezt abban az értelemben, ahogy Erika Fischer-Lichte olvassa az európai drámatörténetet az identitások színrevitelére összpontosítva. Ebben a felfogásban a színházi előadás olyan eseményként funkcionál, amelyet a befogadói, mint a társadalom képviselői

¹ P. Müller Péter, *A magyar dráma az ezredfordulón* (Budapest: L'Harmattan, 2014)

² Uo. 155.

³ Radnóti Zsuzsa, „A pesti magyar komédia és Székely Csaba trilógiája”, *Jelenkor*, 6 (2014): 696.

„identitásukra, illetve saját Énjükre vonatkoztatva észlelnék és értelmeznék.”⁴ A múlt ebben a kontextusban tükörként jelenik meg, amelyben az „Én” folyamatosan újraértelmezi önmagát.⁵

Székely drámaiban tehát a közép-kelet-európai történelmi kataklizmák öröksége vetül rá a térségi meghatározottságok, perifériakusságból adódó komplexusok halmazára. A múlt fagatásához hozzájárul a mitikus múltképek kimozdítása, az erőteljes demitizálás. A nyelvi és kulturális különbségek együtthatala, egybecsúszása mentén szintén a huszadik századi történelmi kataklizmák tapasztalata, illetve továbbélése képezi azt az alapproblémát, amely a *Bányavakság*, valamint a *Szeretik a banánt, elvtársak?* dramaturgiáját meghatározza. A kimozdítottságok játékához a nyelvi keveredettség is hozzájárul, nem véletlen, hogy a *Szeretik a banánt, elvtársak?* című monodráma⁶ eredetileg angolul kapott publicitást, miközben egy szintén kulturálisan heterogén térség totalitárius múltját idézi fel. A szóban forgó műben kimutathatóak a későbbi *Bányavidék* darabjaiban kiteljesedő motívumok, az abszurd kor- és jellemábrázolás sajátosságai, valamint a perifériakusságból adódó kilátástalanságának tapasztalata. A *Bányavidék* trilógiát a komparatív elemzések rendre összefüggésbe hozzák az ír Martin McDonagh munkásságával, egyben jelezve, hogy a perifériakusság és a brutalitás hasonló ábrázolása mellett a drámakompozíciós eljárások mentén miként lehetséges a két szerző műveinek összehasonlítása.⁷

A szubjektum integritásának megkérdőjeleződése

A *Szeretik a banánt, elvtársak?* az elveszett, cseppfolyóssá vált identitás drámája. Székely a kelet-közép-európai groteszk dráma-modell dramaturgiájára épít, de egyben újrakontextualizálja annak hagyományát a megváltozott történelmi szituáció megértéséhez. A darab már a poszt-szocializmusban, azaz a még totalitárius múlt által meghatározott jelenben játszódik. Az elveszett identitás színreviteléhez így a történelmi örökség traumatikus emlékezete nyújt apropót.⁸ Székely drámája egyben jelzi, hogy az átmenetiség, a történelem labirintusszerűségének élménye nem múló tapasztalatként továbbra is meghatározza a ke-

⁴ Erika Fischer-Lichte, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella (Pécs: Jelenkor, 2001) 9-10.

⁵ Vö. Aleida Assmann, *Geschichte im Gedächtniss. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung* (München: C. H. Beck Verlag, 2007) 10.

⁶ A szöveg alakulástörténetéről és műfajváltásairól lásd Sándor L. István, „Egy ferde tekintetben helyrebillenő rend”, *Ellenfény* 3 (2014): 2-5.

⁷ Vö. Göröcsi Péter, „Hogyan lett Leenane-ből Bányavidék. Azonosságok Székely Martin McDonagh és Székely Csaba drámatrilógiájában”, *Jelenkor* 6 (2014): 699-706.

⁸ Vö. P. Müller Péter, „Egy mai kelet-európai dráma-modell: az elveszett identitás drámája”, *Valóság* 9 (1986): 81-91.

let-közép-európai térség kollektív emlékezetét. A régió kilátástalanságának értelmezéséhez az időről alkotott elméleti teóriák adhatnak fogódzót, hiszen az idő jelentékeny funkciót kap Székelynél, különösen a *Bányavidék* darabjaiban. A kortárs időtapasztalat, valamint a közép-kelet-európai emlékezési gyakorlat egyaránt jelentkezik abban, hogy a Székely-drámák szereplői nem képesek kilépni saját börtönvilágukból. A régió emlékezési stratégiájának egyik jellemzője, hogy az egyén makacsul ellenáll a múlttal való számvetés igényének. A kortárs időtapasztalattal számolva mindez kiegészíthető azzal, hogy a jövő már nem a lehetőségek tárháza, hanem kizárólag a kilátástalanság folytonosságának ígérete.⁹ Azaz a jövő a jelen sivárságának múltjaként gondolható el. A múltból hátramaradt emlé nyomok így csak abban az esetben hasznosíthatók, ha a mitizálás által a jelenkori identitásképzéshez nyújthatnak fogódzót,¹⁰ miközben az egyre táguló jelen ideiglenes menedéket biztosít. Székely műveiben a perifériakusság ennek belátásával tűnik értelmezhetőnek. A *Bányavirágban* ábrázolt, mindennapi munkájuktól megfosztott, a tehetetlen kilátástalanságban tengődő periféria lakóinak jelenkori életstratégiái a huszadik századi traumák determináló hatása által válhatnak újraértékelhetővé. A darab világában az alkoholizmus a jelen kiterjesztésének eszköze, a válság állandósításának módja, így a mindennapi életritmust folyton biztosító motívum. Ehhez társul a szuiciditás, amely szintén az idő megtorpanásának jegyében akadályozza a körkörös tragédiákból való kilépés lehetőségét. A *Bányavakság* ezen felül azt is példázza, hogy a múlt kizárólag agresszív örvényként törhet elő, megbékélés helyett csak kiújuló konfliktusokat rejt, s ha előretör, akkor is csak erőszakkal űzhető vissza a felejtés homályába.

A *Szeretik a banánt elvtársak?* a trilógiához képest még radikálisabban a totalitárius diktatúra emlékezhelyeihez kötődik, ennek megfelelően már a rendszerváltások tapasztalatát is a drámai textus középpontjába helyezi. Felidézve ezzel a közép-európai posztoszocializmus ambivalens állapotát: a szabadság kibontakozásának megtorpanását és a múlt folyamatos visszatérésének jelenségét, amely a trauma és a nosztalgia birodalmaként írható le.¹¹ A kommunista diktatúra öröksége az el nem múló múlt problémájával szembesíti a szubjektumot, jelezve, hogy a múlt folyamatosan jelen van és meghatározza a térség társadalmi viszonyainak további menetét. Kelet-Közép-Európa történelmének törései-szakadásai ekképpen élnek tovább, mintegy sűrítve jelennek meg Robert alakjában, akinek identitásvesztése áll a Székely-dráma középpontjában. A művet az ő hangja uralja, történetei pedig a Ceaușescu-korszak Romániáját elevenítik fel. A fiú narratíváját a naiv gyermeki nézőpont, illetve a fogyatékosság okozta beszűkült tudatállapot jellemzi. A mesei elemek megjelenése, a látszólagos

⁹ Vö. François Hartog, *A történetiség rendjei. Prezentizmus és időtapasztalat*, ford. Lakatos Ágnes (Budapest: L'Harmattan, 2006) 187-189.

¹⁰ Vö. Apor Péter, „Hitelesség és hitetlenség: emlékezet, történelem és közelmúlt-feldolgozás Kelet-Közép-Európában”, *Korall*, 41 (2010): 167.

¹¹ Vö. Pintér Judit Nóra, *A nem múló jelen. Trauma és nosztalgia* (Budapest: L'Harmattan, 2014).

idillizmus jelzi, hogy Robert naivitása a körülötte zajló események meg nem értését, az elveszettséget demonstrálja, hiszen pártfunkcionárius apja pozícióját, a diktatúra elnyomó rendszerének politikai vetületét és következményeit nem képes dekódolni. Robert történeteit groteszk látásmód hatja át, a szélsőségesen különmemű entitások és élmények egyesülnek, egy szintre kerülnek, kifejezve a befogadó számára a rendszer mindennapjainak valóságát.¹²

ROBERT

A fák rügyeztek, a bátyám csiripelt, az emberek pedig éheztek az üres boltok előtt.¹³

Robert történeteinek groteszk minőségét nem kizárólagosan az egymástól szélsőségesen különböző értékek egybecsúszása adja. Az elbeszélő részletek azt tükrözik, hogy az abszurdításra és az irracionálisra felocsúdó szubjektum világérzékelésében az idillt, a látszólagos otthonosságot azon nyomban felülírja és kioltja¹⁴ a diktatúra hétköznapi valóságának tapasztalata. Székely drámája az abszurdban magát a diktatúra mindennapjait mutatja be, kihangsúlyozva, hogy az egyén életében a politikai hatalom szüntelenül jelen van.¹⁵ A darabban érvényesülő groteszk látásmód ezen felül fokozottan ambivalens képet közvetít a totális diktatúra időszakáról. A folytonos nézőpontváltás és kimozdítottság így nem pusztán Robert önazonossága kapcsán érdemelnek figyelmet, hanem a befogadó számára is megnehezítik a jelentésadás lehetőségét. Wolfgang Kayser groteszkről írott könyvének egyik megállapítása sokszorosan érvényes mind Robert léthelyzetére, mind a befogadói eljárás logikájára: ugyanis a groteszk struktúrájából következik, hogy „a világban való tájékozódásunk kategóriái csődöt mondanak.”¹⁶ Az idilli gyermekkor pusztán illúzió, amely egyértelművé teszi Robert elveszettségét egy olyan világban, amelyet a testi, fizikai és nemi erőszak határoz meg, továbbá az erőteljes szuiciditás jellemez. A mesélés, tehát az emlékezés kereteinek megtalálása ugyanakkor nem pusztán az elveszett önazonosság helyreállítását ígérheti, hanem lehetővé teszi annak a logikának az érvényre jutását, miszerint egy hazugság uralta, groteszk világban a *bolond* az igazság kimondását szavatolja.¹⁷ Az apa megjegyzése erre vonatkozóan szintén jelentéssel: „Felőlem azt csinálsz, amit akarsz. Mesélj a népeknek a banánokról. Csak jól vi-

¹² Vö. Berkes Tamás, *Senki sem fog nevetni. Groteszk irányzat a hatvanas évek közép- és kelet-európai irodalmában* (Budapest: Gondolat, 1990) 14-15.

¹³ Székely Csaba, „Szeretik a banánt, elvtársak?”, ford. Saszet Ágnes, *Látó 4* (2013): 45.

¹⁴ Vö. Berkes Tamás, „Groteszk irodalom a hatvanas években”, in Berkes Tamás, szerk., *Keresztirányok. Közép- és kelet-európai összehasonlító kultúrtörténet*, (Budapest, Balassi, [1999]) 216.

¹⁵ A kelet-európai abszurdot P. Müller Péter szerint az különbözteti meg a nyugatitól, hogy míg a nyugati a valóságban mutatja be az abszurditást, a keleti az abszurdban a valóságot jeleníti meg. Lásd P. Müller Péter, *Egy mai kelet-európai drámamodell*, 90.

¹⁶ Wolfgang Kayser, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (Oldenburg-Hamburg: G. Stalling, 1957), 199.

¹⁷ Vö. P. Müller Péter, *Test és teatralitás* (Budapest: Balassi, 2009) 214-215.

gyázz, nehogy igaz mesét mondj.”¹⁸ Robert tehát saját élményeiről mesél, amelyek a nem-értés következtében a manipulációtól is távol állnak, hiszen számára a diktatúra nyújtotta keretek jelentették a *normális* létállapotot. Robert számára az apa valódi politikai hatalma sem észlelhető és feldolgozható tapasztalat:

ROBERT

A forradalomig majdnem minden tanártól csak tízest kaptam. Fogalmam sincs, hogy miért.¹⁹

Robert történetmesélése mindezek mellett egyben nyelvi kísérlet, narratívateremtés, amely a múlt apró mozzanatait rendezné egységes elbeszélési keretbe.²⁰ A darab nézőpont-váltásai szembetűnően a befogadói elvárások lebontásában is érdekeltek. A kádergyerek-életút részben feltételeznél, hogy Robert képes távol maradni a diktatúra közvetlen elnyomó-fegyelmező hatása alól. Az apa pozíciójából adódó felsőbbrendűség tudata, így a külvilágtól való különbözőség kihangsúlyozása azonban együtt jelenik meg az állandó brutalitás megtapasztalásával. Az (erdélyi) drámatörténeti hagyományban fontos diskurzust képez a közösség ábrázolásának mechanizmusa.²¹ Ennek figyelembevétele ebben a kontextusban is fontos belátásokat tartogat, hiszen a műben ábrázolt családmódel működése kulcsfontosságú dramaturgiai momentumnak számít. Miközben az apa által is irányított mindennapi brutalitás (deportálások, politikai zaklatások) távoli, a fiút nem érintő történésként csapódnak le, Robert történetmondása arról tanúskodik, hogy az uralkodó családi viszonyok járulnak hozzá az elnyomás mindennapi megtapasztalásához. A lelki terror nem a börtönben vagy vállalat-szobában, hanem az apa ténykedése következtében a lakás négy fala között, az otthoni mikroterekben valósul meg.²² Az otthoni fegyelmezés és erőszak meghatározza a családi tér történéseinek ritmusát. Az otthon mikrotere végső soron leképezi a tágabb térségét, s csak látszólag nyújtja a menedéket, az otthonosságot, a biztonság valódi fészket.²³ Az apa fegyel-

¹⁸ Székely Csaba, „Szeretik a banánt, elvtársak?”, 50.

¹⁹ Uo. 51.

²⁰ Vö. Jörn Rüsen, *Trauma és gyász a történeti gondolkodásban*, ford. Karádi Éva, *Magyar Lettre Internationale* 54 (2004): <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00038/rusen.htm> A közép-európai drámaódel késő huszadik századi időszakában az identitás megtalálása illuzórikus, sohasem sikeresen végződő aktus. Örkény István *Pisti a vérzivatarban* című drámájának címszereplője a történelemben vetett hősként nem találhatja meg önzonosságát, az apróhirdetésre való jelentkezés a mű végén pedig ironikus, hiszen bármelyik Pisti betöltheti a felkínált helyet. P. Müller Péter, *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádás Péterig* (Budapest: Argumentum, 1997), 125.

²¹ Vö. Kovács Flóra, *A közösség a kortárs erdélyi drámában és színházban* (Budapest: FISZ, 2010)

²² A *Szeretik a banánt, elvtársak?* több okból emlékeztetheti az olvasót MacDonagh *Párnaember* című darabjára. Nem csak a mesélés dramaturgiai funkciója, hanem a családi erőszak kapcsán is figyelemreméltó ez a párhuzam, nem beszélve arról, hogy az ír szerző Közép-Kelet-Európába helyezi a darab cselekményét. Vö. P. Müller Péter, *Test és teatralitás*, 270-286.

²³ Vö. Gaston Bachelard, *A tér poétikája*, ford. Bereczki Péter (Budapest: Kijárat, 2011), 31, 36.

mezése, uralmi pozíciója, az anya állandó sírása és traumatizáltsága, valamint Robert folytonos rettegése és halálfélelme az ország, illetve a teljes keleti blokk hétköznapi, groteszk valóságának láttelele. A darab első mondata is arra utal, hogy a szubjektum a belső, otthonos térben tapasztalja meg a létbizonytalanságot:

ROBERT

Gyermekkoromban csak az idegesített, hogy a bátyám folyton meg akart ölni.²⁴

Az erőszak közvetlenségének további groteszk élű megnyilvánulása abban a rendkívül humoros jelenetben kulminál, amikor a báty felruházódik a kommunista önazonossággal; az agresszió és a szóban forgó identitás egybecsúszik Robert tudatában:

ROBERT: Egy kommunistát sem ismerek, csak katolikusokat és ortodoxokat...

TIBOR: Mi a fenéről beszélsz? Mindenki kommunista. Vagy legalábbis mindenki kommunista kelene legyen.

ROBERT: Dani kommunista?

TIBOR: Igen, a bátyád kommunista. Hát persze. (...)

ROBERT: Aznap megtanultam, hogy a kommunista az, aki meg akar ölni engem.²⁵

A folytonos kimozdítások a befogadói értelmezés nézőpontjainak megsokszorozását is igénylik. A kulturális heterogenitás térségi jelenléte kapcsán ezzel különösen számolni kell. Robert családjának identitása a kommunista elit ideológiailag meghatározott emlékezeti kánonjából vezethető le, azaz Robert történetei arról tanúskodnak, hogy az apa aktív alakítója, hatalmi szereplője, elkötelezettje az elnyomó rendszernek. A *Szeretik a banánt, elvtársak?* közösség szemlélete tág perspektívát kínál a romániai diktatúra erdélyi kulturális vetületének problematikájához. A demitizálás talán a család önmeghatározása szempontjából válhat a legerőteljesebbé. A darab olyan etnikai határidentitásokat vonultat fel, amelyek lebontják és elvetik a többség-kisebbség, elnyomók-elnyomottak dichotómiájára épülő dramatikus cselekményt, pontosabban más jelentésekkel ruházzák fel a többség-kisebbség viszonyrendszerit. A névadás gesztusa minden Székely-drámában külön jelentésképző tényező,²⁶ esetünkben pedig a Tiberiu név használata, valamint a nyelvek keveredésének kérdése a magyar identitás jelentését módosítják. Az apa azzal, hogy Tiberiunak nevezte magát, identitását a rendszer elvárása szerint határozza meg.

SZERELŐ: Be, sejtettem, hogy csőtörés. Megjavítottam ám, elvtárs... ugye szólíthatom Tibornak?

²⁴ Székely Csaba, „Szeretik a banánt, elvtársak?”, 45.

²⁵ Székely Csaba, „Szeretik a banánt, elvtársak?”, 51-52.

²⁶ Vö. Nagy Imre, „Virág-vakság-víz. Székely Csaba Bányavidék című drámatrilógiájának értelmezési kísérlete”, *Jelenkor* 6 (2014): 690.

TIBOR: Kérem?

SZERELŐ: Én csak...

TIBOR: A feleségem román, Romániában élek, kérem, ne szólítson magyar néven. Tiberiunak hívnak. Szólítson inkább Veres elvtársnak.²⁷

Székely dramaturgiája a drámahagyomány kontextusában tűnik értelmezhetőnek, hiszen jelentésszerű, hogy az „erdélyi drámával” szembeni berögzült ideológiai értelmezésmódot kívánja lebontani. A Veres család önazonosságának felmutatása annak a politikailag is motivált értelmezési gyakorlatnak mond ellent, amely szerint a dráma hivatott bemutatni a diktatúrában a kisebbségnek osztályrészt jutott létállapotot és kiszolgáltatottság-élményt.²⁸ Ez az értelmezési mód szintén az Erdély-mítosz jelenségéhez kapcsolható, amelynek lebontása Székelynél az ironia militarista változatával, jelesül az erőteljes szatirizálással valósul meg. Northrop Frye szerint a szatírára nem pusztán az jellemző, hogy a kényelmetlenség érzetét keltve kizökkent bizonyos berögzült nézeteket, hanem az is, hogy az eszméket, általánosításokat és dogmákat szembeállítja magával az élettel.²⁹ Az apa határidentitása a térség multietnikus sajátosságainak megfelelően szerveződik,³⁰ a befogadás felől vizsgálva nem hagyható figyelmen kívül sem a magyar kisebbségi háttérrel, sem a többségi románnal szembeni számvetés. Ez önmagában megkérdőjelezi a kisebbségi passió létjogosultságát, mindinkább hangsúlyozva a nyelvi és kulturális intolerancia térségre jellemző tapasztalatát, a tettes-áldozat dichotómia merev felosztásának érvénytelenségét.³¹ Mindez a gesztus ugyanakkor nem tagadja a többség-kisebbség, tehát az elnyomás gyakorlatainak jelenlétét, a kirekesztő aktusok folytonos kiújulását.

ROBERT

Szóval, az új negyedben laktunk, egy bazi nagy tömbházban. Költözhattünk volna a központba is, egy csicsás régi lakásba, de ott már egy sváb család lakott. És ha mi elfogadtuk volna azt a lakást, kilakoltatták volna őket. Úgyhogy apukám a blokklakást választotta. Aztán apukám kipenderítette a svábokat, és három munkáscsaládot költöztetett oda. (...)

²⁷ Székely Csaba, „Szeretik a banánt, elvtársak?”, 54.

²⁸ Ez az értelmezési eljárás szorosan kötődik Sütő András magyarországi recepciójához. Vö. Boka László, *Egyszólamú kánon? Tanulmányok és kritikák* (Budapest: Gondolat, 2012), 191-192. Ezen felül Selyem Zsuzsa arról értekezik, hogy a recepció miként szűkíti a Sütő-értést az „elszakított kisebbségi magyar közösség” topozsán alkalmazásával. Selyem Zsuzsa, „Az erdélyi magyar irodalmi beszédmódok egyik utópiája”, in *Valami helyet. Esszék* (Kolozsvár: Komp-Press, 2003), 82.

²⁹ Vö. Northrop Frye, *A kritika anatómiája*, ford. Szili József (Budapest, Helikon, 1998), 195. Székely drámáira vonatkozóan Nagy Imre foglalkozik ezzel a kérdéskörrel. Lásd Nagy Imre, „Virág-vakság-víz. Székely Csaba Bányaavidék című drámatrilógiájának értelmezési kísérlete”,

³⁰ Lásd ehhez Bánya Éva, *Térképek, névtérképek, határidentitások* (Kolozsvár: Komp-Press, 2011), 38.

³¹ Vö. Virág Zoltán, „A mindig maradás állomáshelyei”, in *Thomka-Symposion. Ünnepi kötet Thomka Beáta köszöntésére* (Pozsony: Kalligram, 2009), 200-201.

Apukám alig néhány körzeti orvost hagyott a városban, azt is a nemzetiségi aránynak megfelelően: négy román, két magyart és egy fél svábot.³²

Az apa tehát mint kisebbségi háttérű, tevékenyen részt vesz a totalitárius hatalom homogenizáló eljárásában, a „fél sváb” kifejezés egyben a Ceaușescu-korszak kisebbségpolitikáját tömör összefoglalása.³³ Ebből is belátható, hogy a darab közösségsszemlélete igen tág kontextusban teszi értelmezhetővé a kisebbség-többség egymáshoz való viszonyát. Nyilvánvalóvá téve azt, hogy az etnikai identitás nem kizárólagosan feltételezi a hatalmi és függőségi viszonyok kialakulását. Így azzal a foucault-i elméleti állítással szükséges számolni, miszerint a hatalmi formák különböző viszonyrendszerek folyamatos áramlása és megképződése által, változó szituációkban és körülményekben jöhetnek létre.³⁴ A hatalmi dominancia, a felügyelet, vagy a különböző függőségi viszonyok kialakulása egy totalitárius rendszerben többrétegű hálózatokon keresztül bukkanhatnak fel:

TIBOR: Soha nem beszél a családjáról, Silvia. Nincsenek gyermekei?

ÚJ BEJÁRÓNŐ: Dehogyan nincsenek, Veres elvtárs. (...)

TIBOR: Nagyszerű, nagyszerű. Hát a férje? Van férje? Mit csinál a férje?

ÚJ BEJÁRÓNŐ: Azt hiszem, és éppen. Hát nem ismeri a férjemet, Veres elvtárs?

TIBOR: Ismernem kellene?

ÚJ BEJÁRÓNŐ: Maga küldte... a csatornához.³⁵

Kultúrák egymás mellett élése az eltérő történelmi múltképek jelenlétét feltételezi, az apa határidentitása ugyanakkor egyértelművé teszi, hogy az eltérő múltértelmezéseknek közös metszetük is lehet. Szilágyi N. Sándor fogalmát felidézve a kisebbségi tudat „fókuszált tudat”, tehát a különbözőség tudata a személyiség szerves részévé válik,³⁶ amely azt is eredményezi, hogy az egyén folytonos önreflexióra kényszerül egy kulturálisan heterogén régióban. Ezáltal egy olyan sajátos optika konstruálódik meg, amelynek keretében az egyén (a *Másikkal* való interakció által), önmagát is egy bizonyos távlatból képes szemügyre venni.³⁷ A tükröződések, tehát a *Másik* figyelembevétel útján történő identifikáció folyamata elválaszthatatlan a kimozdítások, önreflexív eljárások megteremtése nélkül, amely a múltfeldolgozás előfeltéte-

³² Székely Csaba, „Szeretik a banánt, elvtársak?”, 48.

³³ Stefano Bottoni, *A várva várt Nyugat. Kelet-Európa története 1944-től napjainkig* (Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, 2015), 205-214.

³⁴ Vö. Michel Foucault, „A szubjektum és a hatalom”, ford. Kiss Attila Atilla, in Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor, Odorics Ferenc, szerk., *Testes könyv II.* (Szeged: Ictus–JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997), 281.

³⁵ Székely Csaba, „Szeretik a banánt, elvtársak?”, 62.

³⁶ Szilágyi N. Sándor, „Szempontok a nemzettudat lélektanához”, *Korunk* 9 (1990): 1103. illetve Veress Károly, „Kisebbségilét-elemzés”, in uő, *Kisebbségi létproblémák. Esszék* (Kolozsvár: Komp-Press, 2000), 14.

³⁷ Vö. Gyáni Gábor, „Sorskérdések és az önmegértés nemzeti diskurzusa a globalizáció korában”, in uő, *Nép, nemzet, zsidó* (Pozsony: Kalligram, 2013), 150-151.

le is egyben.³⁸ A kívül-belül levés egyszeri megtapasztalása a *Másik* történelmi múltképek hozzáférésehez is lehetőséget adhat. A műtfeldolgozás eme perspektívája a színháznézés antropológiai horizontjához illeszkedik, hiszen a befogadó a *Másik*, azaz a színész nézésén keresztül önmagára reflektál, miközben a múlt újragondolása (Collingwood) egyben az emlékezés katalizátoraként jelentkezik.³⁹

Székelynél a határidentitások hálózata és a kimozdítottságok játéka ad alkalmat a *Másikra* folytonosan reflektáló perspektíva kidolgozásához, így a szóban forgó darabja sem kizárólag a magyar, hanem a román önszemlélettel szemben is kritikus belátásokat tartogat. Mindezt egy olyan régió példáján keresztül, ahol a történelmi mítoszok túlbujánzása szolgáltatja az identitáskonstrukciók alappillérét.⁴⁰ Nem a mítoszok pusztá léte, hanem a mítoszok, mint betokosodott önismereti narratívák, a közösség eredetének folytonos megnyilvánulásai jelennek meg ebben a diskurzusban, amely lehetetlenné teszi a múlt megismerését, az elmozdulást, a varázstalanított mítoszok (Marquard) mértékadó eszményének elérését.⁴¹ A közép-európai mítoszokat ugyanis a *monomitikusság*⁴² jellemzi, amely tagadja a pluralitás és a *Másikra* való reflexió elérése kapcsán az önszemlélet megváltoztathatóságát. A román zászoló önfelszámolásának, elmosódásának rituális aktusa a homogenizálás logikáját dekonstruálja, egyben pedig jelképezi, hogy a különböző kulturális közösségek ellennarratívái miként zavarhatnák a totalizáló elbeszélésmódokat.⁴³ Székely drámái tehát egy olyan értelmezési mezőben és kommunikációs térben jelölődnek ki, amely arra ösztönzi a befogadót, hogy az egymás mellett élő kultúrák, nyelvek, identitások közti interakcióval számoljon.⁴⁴ A színház maga ontológiailag ennek belátását, azaz a közösségjellegét, a multiperspektivitást, a múlt bonyolultságának elfogadását kínálhatja fel.⁴⁵

A darabra vonatkoztatva Robert identitásvesztése összefüggésben áll azzal a felismeréssel, hogy Közép-Európa törései, szakadásai és politikai hisztériái közepette a múlt hatalmi játékszerre degradálódik. Nem több tehát, mint retusálható entitás, amelyet az aktuális hatalmi kánonok mozgatnak, átírnak, az identitásukra veszélyt jelentő fejezeteket pedig elhall-

³⁸ Vö. Bagi Zsolt, „Testközösség és műtfeldolgozás”, *Kalligram* 10 (2002): 27-28.

³⁹ Lásd a 4. jegyzetet: Fischer-Lichte, *A dráma története*, 9-10.

⁴⁰ Vö. Lucian Boia, *Történelem és mítosz a román köztudatban*, ford. András János (Bukarest: Kriterion, 1999).

⁴¹ Vö. Losoncz Alpár, *Európa-dimenziók. Kultúra, kontextus, kisebbség – fenomenológiai távlatok* (Újvidék: Forum, 2002), 236.

⁴² Odo Marquard, „A politeizmus dicsérete”, in uő, *Az egyetemes történelem és más mesék*, ford. Mesterházi Miklós (Budapest: Atlantisz, 2001), 75-100.

⁴³ Vö. Homi K. Bhabha, „DisszemiNáció. A modern nemzet ideje, története és határai”, ford. Sári László, in Thomka Beáta, szerk., *Narratívák 3. A kultúra narratívái* (Budapest: Kijarat, 1999), 96.

⁴⁴ Vö. Virág Zoltán, „A köztes terek tanulságok emlékezete”, in uő, *A szomszédság kapui. Tanulmányok* (Zenta: zEtna, 2010), 8-9.

⁴⁵ Vö. Szabó Attila, „Színpadon a tegnapelőtt. A színházi műtfeldolgozás lehetőségei és akadályai Magyarországon”, *Symbolon* 1 (2011): 15-21.

gatják. Az apa a rendszerváltás pillanatában radikálisan megváltoztatja identitását, azaz saját korábbi életútját, egyben emlékezetét retusálja.⁴⁶ A diktatúra egyik működtetőjeként a hirtelen megkonstruált áldozati narratíva, a sérelmi retorika reflektálatlan használata a fiú számára kizárólag annak felismerését hozza el, hogy a forradalom előtt még *másik* apja volt.

TIBOR (fennköltén beszél a mikrofonba): Testvéreim! Veres Tibornak hívnak. Politikai fogoly voltam. (...) Azért jöttem, hogy elmondjam nektek, hogy a rémuralom napjai véget értek. Mi, együtt, elüldöztük a kommunistákat, akik üldöztek, megaláztak és elnyomtak minket, azért, amik vagyunk: magyarok. (...)

ROBERT: Nem értettem, hogy mit mond apukám a tömegnek. Otthon magyarul is beszélünk, románul is. (...) Anyukám román volt, és minket úgy neveltek, hogy jó románok legyünk. Apukám most azt mondja ezeknek, hogy jó magyarnak kell lennünk. Még a nevét is megváltoztatta. De ha apukám más ember lett, akkor felmerül a kérdés, hogy ki vagyok én? Erre nem kaptam választ.⁴⁷

Az életutak retusálásának tapasztalata a traumatizáltság állapotának állandósítását hozza magával. Robert meséi ugyanis csak érintőlegesen foglalják magukba a bűvópatakként továbbbélő brutális eseményeket. A múlt retusálása következtében a valódi áldozatok némák maradnak, s nem adhatók meg az emlékezés keretei azoknak a tapasztalatoknak, amelyek látenszen felbukkantak a történetekben. Az apa hobbiként értelmezett tevékenységei, például a Duna-csatornához deportáltak történetei, de az öngyilkosságot elkövető anya, illetve Ana elhallgatott megerőszakolása, vagy a falvak felszámolásának elindulása⁴⁸ groteszk lázálomként lappanganak tovább.

ROBERT (...) Szóval, ez az én banánmesém. Tudod, hogy amikor gyermek voltam, megígértem apukámnak, hogy nem mondok igaz meséket. De aztán ott volt a forradalom előtti apukám, és hát mi akkor egy másik tündérmesében éltünk. Azon tűnődöm, vajon azok a szabályok érvényesek-e még ebben az új világban is? Ugyanaz vagyok, aki megígérte, hogy nem mesél igaz meséket? Vajon be kell még tartanom a szavamat?⁴⁹

A banán Kelet-Közép-Európa múltjának komplex metaforája. A keleti blokkban a banán bálvánnyá átlényegülve szimbolizálta a birtokolhatóság vágyát, miközben a hiány állandóságát fejezte ki.⁵⁰ Székelynél a banán motívuma már a szocializmus bukását követően kerül új

⁴⁶ A szóban forgó kérdéskör közép-kelet-európai horizontú vizsgálatáról bővebben: Horváth Sándor, „»Apa nem volt komcsi« – a mindennapi kollaboráció és az ügynökkérdés határai”, in Horváth Sándor, szerk., *Az ügynök arcai* (Budapest: Libri, 2014), 14-22.

⁴⁷ Székely Csaba, „Szeretik a banánt, elvtársak?”, 69.

⁴⁸ „Az új bejárónő egy nagyon csendes faluban élt. Azért élt egy nagyon csendes faluban, mert rég kihalt már az egész falu.” Székely Csaba, „Szeretik a banánt, elvtársak?”, 64.

⁴⁹ Székely Csaba, „Szeretik a banánt, elvtársak?”, 69.

⁵⁰ Vö. Thomas Rosenlöcher, „A banán bálványképe”, ford. Márton László, *Magyar Lettre Internationale* 45 (2002): 75-76.

szemantikai mezőbe. A darab címbeli motívuma képes összetetten ábrázolni a kelet-közép-európai kommemoráció paradoxonjait, mivel rádöbbsenti a befogadót, hogy a feldolgozhatatlan traumák mellé a nosztalgikus retrospektivitás gátolja a múltfeldolgozás kibontakozását. Az emlékezés ebbe a belső polémiába szorulva nem bontakozhat ki, hiszen az elszenvedett traumák keretei a nosztalgikus visszatekintés szerint törlődnek el, a kataklizmák megfogalmazását felülretorizálják a múltból kialakult, mitikus elbeszélések. Robert identitászavarának színrevitele lényegében az idő betegségeként is interpretálható, hiszen a megélt múlt az idővel szembeni immunitást, a múlt-jelen-jövő linearitásának közép-kelet-európai tapasztalatként felfogható megbomlását, egymásba kavarodását váltja ki.⁵¹ A tündérmese metaforikusan juttatja érvényre az idő elmosódottságát, az állandó jelen államszocializmus által kifejlesztett antropológiai programját.⁵² A posztszocializmus jelene Robert olvasatában így logikusan egy újabb tündérmese ígéretét jelenti, hiszen a régió alapélménye szerint az „idő megfoghatatlan, megtörténik velünk, rajtunk hagyja a nyomát, ám »nincs rá név«.”⁵³

A darabban centrális helyet betöltő banán-metaforát továbbbelemezve kijelenthető, hogy a banán fallikus toposzként is manifesztálódik a traumatikus nyomok kontextusában. Ebben a horizontban a totalitarizmus öröksége, mint az egyén intimitását, testi autonómiáját radikálisan felszámoló tapasztalatként válik elgondolhatóvá. A történelem a salakanyagok áramlásának megfelelően a „végső dolgok” színhelyeként, a brutalitás állandó emlékét képviselő szadisztikus szexuális abúzusként jelenik meg, amely a test intimitásának folytonos kiközösítését indukálja, s maga után úgy hagy nyomot, hogy abból lehetetlenség bármikor is kigyógyulni.⁵⁴ A „modern események” (White) árnyékában a történelem és a szűkebb értelemben vett térség az általánosan vett emberlét állandó roncsolása következtében válik a „végső helyzetek” tragikus színterévé. Ebből az optikából a történelem mint groteszk *valóság* rajzolódik meg, amelyen keresztül a kultúra igazi arca tárul föl.⁵⁵

A traumatizáltság súlyossága Robert egzisztenciális állapotát tekintve annak belátását tartogatja, hogy a múlt szükségszerűen az egyéntől elvont entitás, hiszen a hatalmi akusztika arénájában kisajátítódik, megfosztódik a valódi túlélőktől és áldozatoktól, a kisebbségi-

⁵¹ Vö. Deczki Sarolta, „Közép-Európa: a hely kérdése”, in uő, *Az érzékiség dicsérete* (Pozsony: Kalligram, 2013), 64-65.

⁵² Vö. Havasréti József, „Az életmű kulcsai”, *Jelenkor* 10 (2011): 1075-1089, 1082.

⁵³ Deczki, „Közép-Európa: a hely kérdése”, 70.

⁵⁴ Az „anus mundi” és a történelem tapasztalata Nádas Péterhez köti a gondolatmenetet. A *Párhuzamos történetek* mellett az ötvenes éveket tematizáló szövegek említhetők ebben a kontextusban, a *Helyszínelés* című esszében a testnyílás az ötvenes évek metaforájaként jelenik meg. „P. is azt állította a nyáron, hogy én mindentől be vagyok szarva, mert az ötvenes évek lukából másztam elő.” Nádas Péter, „Helyszínelés”, in uő, *Talált cetli. És más elegyes írások* (Pécs: Jelenkor, 2000), 147-164. A traumákból való gyógyulás lehetetlenségéről: Dominick LaCapra, „Trauma, hiány, veszteség”, ford. Gyimesi Júlia, *Café Babel*, 53 (2006): 89-97.

⁵⁵ Vö. Walter Benjamin, „A történelem fogalmáról”, ford. Bence György, in uő, *Angelus Novus*, szerk. Radnóti Sándor (Budapest: Magyar Helikon, 1980), 966.

többségi viszonyoktól függetlenül. Esély sem nyílhat arra, hogy a múltban törtétekkel szemben bárminemű értelemadási kísérlet megvalósulhatna, beleértve az emlékezés lépcsőzetes diskurzusának megkezdését. A monodrám formája tovább fokozza az identitásvesztés elkerülhetetlenségét, hiszen maga az egyszereplős forma is elbizonytalanítja a szubjektum egységét és az én-építés lehetetlenségét hozza játékba.⁵⁶

Az emlékezés diskurzusa amiatt válhatna fontossá, mert az erőszak ellentörténeteként szerveződik,⁵⁷ így az interkulturális térben mindez annak beismerését szolgálná, hogy a múlt eseményei ok-okozati összefüggésükben determinálnak egyént és közösséget; ennek a továbbadása és közlése az emlékezés etikájának igazi tartalma.⁵⁸ A múlt ugyanis akkor is jelen van, ha verbálisan nem beszélnek róla, a traumák nyomai pedig a befogadás felől akkor is dekódolhatók, ha Robert nem tud nekik értelmet adni. A fogyatékoság a múlt artikulálásában játszik fontos szerepet, egyfajta testi jelként értelmezhető, amely kifejezi a múltbeli történések radikális voltát. A Sorin Militaru által rendezett előadásban Sebestyén Aba invenciózus játékanak középpontjában a testtartás, a zavart beszéd, a nem természetes mozgás az átélt traumák nyomaiként is olvashatók. Ez a jelenség pedig a *habituális emlékezet* fogalmához vezet el, amely a test emlékezeteként a szokásokban, rutinban megőrződő, a testi ismétlésből eredő tehetetlenségi nyomatékok struktúrájában tartósítja az emléktárolást. A történelem társadalmilag megalkotott cselekvésformák kifejeződéseként él tovább, tehát performatív módon nyilvánul meg, s ennek következtében tartósan élteti a lezártnak gondolt múltat.⁵⁹ A testemlékezet színházi keretek között arról a belső tapasztalatról képesek jelentéseket generálni, amelyek elbeszélhetetlenek. A szadisztikus testi autonómia megsértése emiatt fejeződik ki a szexuális kontaktus metaforikáján keresztül, hiszen mindkettőt a test őrzi meg a legradikálisabb formában: „mindannyian tudjuk, hogy létezik külső és belső tapasztalat, olyan tapasztalat, amely átadható a nyelv közvetítésével, s olyan, amely kisiklik a beszéd elől. Vagy – másképp fogalmazva – létezik olyan tapasztalat, amely átadható, s létezik egy másféle, amely a test tudása vagy emlékezte.”⁶⁰ A *Szeretik a banánt, elvtársak?* zárata a magára maradt, kiszolgáltatott test színrevitelében kulminál. Robert történetmesélése pedig egy kérdéssel zárul, amely a monodrám válasznélküliségének dramaturgiai mozzanatá-

⁵⁶ Vö. Balassa Zsófia, „Monodramák közéről. A monodrám mint antiutópia”, in Balassa Zsófia, P. Müller Péter, Rosner Krisztina, szerk., *A magyar színháztudomány kortárs irányai* (Pécs: PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék–Kronosz, 2012), 54-57.

⁵⁷ Vö. K. Horváth Zsolt, „Az emlékezet terhe. Lehetőségből kötelesség, megismerésből elismerés?”, in Menyhért Anna, Vaderna Gábor, szerk., *Amihez mindenki ért. Kultúratudományi tanulmányok* (Budapest: JAK–L'Harmattan, 2007), 219.

⁵⁸ Vö. Losoncz Alpár, „Emlékezés, felejtés, nemzet”, *Híd* 10 (2007): 21.

⁵⁹ Vö. Paul Connerton, *How Societies Remember* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 72-105., illetve Gyáni Gábor, *Relatív történelem* (Budapest: Typotex, 2007), 173-174.

⁶⁰ Jan Kott, „Testemlékezet”, ford. Éles Márta, in uő, *A lehetetlen színház vége. Esszék*, szerk. Király Nina (Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1997), 498.

val⁶¹ sűríti az identitásvesztés betetőzését. Az emlékezetnek az lehetne a feladata, hogy a szétesett történelemnek az arcadás gesztusával tudjon értelmet adni,⁶² miközben a történelmi traumák megérthetlenségének határaitól sem feledkezik meg.⁶³

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Apor Péter. *Hitelesség és hitetlenség: emlékezet, történelem és közelmúlt-feldolgozás Kelet-Közép-Európában*, Korall 41 (2010): 167.
- Assmann, Aleida. *Geschichte im Gedächtniss. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: C. H. Beck Verlag, 2007.
- Bagi Zsolt. „Testközösség és műtfeldolgozás.” *Kalligram* 10 (2002): 27-28.
- Balassa Zsófia, P. Müller Péter, Rosner Krisztina, szerk. *A magyar színháztudomány kortárs irányai*. Pécs: PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék–Kronosz, 2012.
- Bányai Éva. *Térképzetek, névtérképek, határidentitások*. Kolozsvár: Komp-Press, 2011.
- Benjamin, Walter. Walter Benjamin: *Angelus Novus*. Szerkesztette Radnóti Sándor. Budapest: Magyar Helikon, 1980.
- Berkes Tamás. *Senki sem fog nevetni. Groteszk irányzat a hatvanas évek közép- és kelet-európai irodalmában*. Budapest: Gondolat, 1990.
- Boia, Lucian. *Történelem és mítosz a román köztudatban*. Fordította András János. Bukarest: Kriterion, 1999.
- Boka László. *Egyszólamú kánon? Tanulmányok és kritikák*. Budapest: Gondolat, 2012.
- Bottoni, Stefano. *A várva várt Nyugat. Kelet-Európa története 1944-től napjainkig*. Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, 2015.
- Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, , 1989.
- Deczki Sarolta. *Az érzékiség dicsérete*. Pozsony: Kalligram, 2013.
- Fogarasi György. „Olvasás, háttal a jövőnek. Walter Benjamin az angol romantikusok felől.” *Tiszatáj* 7 (2013): 74-90.
- Fischer-Lichte, Erika. *A dráma története*. Fordította Kiss Gabriella. Pécs: Jelenkor, 2001.
- Frye, Northrop. *A kritika anatómiája*. Fordította Szili József. Budapest: Helikon, 1998.
- Bachelard, Gaston. *A tér poétikája*. Fordította Bereczki Péter. Budapest: Kijarat, 2011.
- Gyáni Gábor. *Nép, nemzet, zsidó*, Pozsony, Kalligram, 2013.
- Gyáni Gábor. *Relatív történelem*, Budapest, Typotex, 2007.

⁶¹ Vö. Balassa, „Monodramák közéről. A monodráma mint antiutópia”, 56.

⁶² Vö. Fogarasi György, „Olvasás, háttal a jövőnek. Walter Benjamin az angol romantikusok felől”, *Tiszatáj* 7 (2013): 82.

⁶³ Lásd ehhez Reinhart Koselleck, „Az emlékezet diszkontinuitása”, ford. Schein Gábor, 2000 11 (1999): 3-8.

- Görcsi Péter. „Hogyan lett Leenane-ből Bányavidék. Azonosságok Székely Martin McDonagh és Székely Csaba drámatrilógiájában.” *Jelenkor* 57.6 (2014): 699-706.
- Hartog, François. *A történetiség rendjei. Prezentizmus és időtapasztalat*. Fordította Lakatos Ágnes. Budapest: L'Harmattan, 2006.
- Havasréti József- „Az életmű kulcsai.” *Jelenkor* 10 (2011): 1075-1089.
- Horváth Sándor, szerk. *Az ügynök arcai* Budapest: Libri, 2014.
- Jákfalvi Magdolna. „Magyar dráma – '90-es évek.” *Jelenkor* 12 (1999): 1266-1273.
- Kayser, Wolfgang. *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg-Hamburg: G. Stalling, 1957.
- Berkes Tamás, szerk. *Keresztirányok. Közép- és kelet-európai összehasonlító kultúrtörténet*. Budapest: Balassi, [1999].
- Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor, Odorics Ferenc, szerk. *Testes könyv II*. Szeged: Ictus–JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997.
- Koselleck, Reinhart. *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*. Budapest: Atlantisz, 2003.
- Kott, Jan. *A lehetetlen színház vége. Esszék*. Szerkesztette Király Nina. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1997.
- Kovács Flóra. *A közösség a kortárs erdélyi drámában és színházban*. Budapest: FISZ, 2010.
- LaCapra, Dominick. „Trauma, hiány, veszteség.” Fordította Gyimesi Júlia. *Café Babel* 53 (2006): 89-97.
- Losoncz Alpár. „Emlékezés, felejtés, nemzet.” *Híd*. 10 (2007): 3-22.
- Losoncz Alpár. *Európa-dimenziók. Kultúra, kontextus, kisebbség – fenomenológiai távlatok*. Újvidék: Forum, 2002.
- Marquard, Odo. *Az egyetemes történelem és más mesék*. Fordította Mesterházi Miklós. Budapest: Atlantisz, 2001.
- Menyhért Anna, Vaderna Gábor, szerk. *Amihez mindenki ért. Kultúratudományi tanulmányok*. Budapest: JAK–L'Harmattan, 2007.
- Nádas Péter. *Talált cetli. És más elegyes írások*. Pécs: Jelenkor, 2000.
- Nagy Imre. „Virág–vakság–víz. Székely Csaba Bányavidék című drámatrilógiájának értelmezési kísérlete.” *Jelenkor* 57.6 (2014): 690-695.
- Pintér Judit Nóra. *A nem múltó jelen. Trauma és nosztalgia* Budapest: L'Harmattan, 2014.
- P. Müller Péter. *A magyar dráma az ezredfordulón*. Budapest: L'Harmattan, 2014.
- P. Müller Péter. „Egy mai kelet-európai dráma-modell: az elveszett identitás drámája.” *Valóság* 9 (1986) 81-91.
- P. Müller Péter. *Test és teatralitás* Budapest: Balassi, 2009.
- Radnóti Zsuzsa. *A pesti magyar komédia és Székely Csaba trilógiája*, *Jelenkor* 57.6 (2014): 696-698.

- Rosenlöcher, Thomas. „A banán bálványképe.” Fordította Márton László. *Magyar Lettre Internationale* 45 (2002): 75-76.
- Rüsen, Jörn. „Trauma és gyász a történeti gondolkodásban.” Fordította Karádi Éva. *Magyar Lettre Internationale* 54 (2004) <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00038/rusen.htm>
- Sándor L. István. „Egy ferde tekintetben helyrebillenő rend.” *Ellenfény*. 3 (2014): 3, 2-5.
- Szabó Attila. „Színpadon a tegnapelőtt. A színházi műtfeldolgozás lehetőségei és akadályai Magyarországon.” *Symbolon* 1 (2011): 15-21.
- Selyem Zsuzsa. *Valami helyet. Esszék*. Kolozsvár: Komp-Press, 2003.
- Székely Csaba. „Szeretik a banánt, elvtársak?” Fordította Saszet Ágnes. *Látó* 4 (2013): 45-69.
- Szilágyi N. Sándor. „Szempontok a nemzettudat lélektanához.” *Korunk* 9 (1990): 1102-1113.
- Thomka Beáta. *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*. Budapest: Kijárat, 2001.
- Thomka Beáta, szerk. *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Budapest: Kijárat, 1999.
- Thomka-Symposion. Ünnepi kötet Thomka Beáta köszöntésére*. Pozsony: Kalligram, 2009.
- Veress Károly. *Kisebbségi létproblémák. Esszék*. Kolozsvár: Komp-Press, 2000.
- Virág Zoltán. *A szomszédság kapui. Tanulmányok*. Zenta: zEtna, 2010.

ÁLLATPÉLDÁZATOK T. H. WHITE SZÖVEGEIBEN

T. H. White sokat merített életének különböző szakaszaiból, eseményeiből regényeinek megírásához.¹ Rudyard Kiplinghez hasonlóan Indiában született, és itt is nevelkedett életének első éveiben, készséges helyi szolgálok elkényeztetett kedvenceként; gyermekkorából egy angliai bentlakásos iskola szigorát, illetve kemény munkával, tanulással töltött évek emlékét őrzi. Kivételes tanáregyénisége, a különféle sporttevékenységekben való részvétele (naplót vezetett a vadászatról, horgászatról, repülésről, lövészetéről), illetve Sir Thomas Malory művéből írt disszertációja, valamint egy XII. századi bestiárium² lefordítása szintén hozzájárultak ahhoz, hogy az *Üdv néked, Arthur, nagy király* című szövegét megalapozzák és végigkísérjék ezek a témák. Naplójából kiderül továbbá, hogy a *Le Morte D'Arthur* központi gondolatának a háború ellenszerének megtalálását tartotta, ugyanakkor úgy gondolta, hogy az emberi politika megvizsgálásának egyik legkézenfekvőbb módja Arisztotelész *Politikáján* keresztül lenne.³

White alkalmasnak látta a középkori lovagvilág mint keret felhasználását a különféle ideológiai konfliktusok, illetve az időszerű társadalmi és/vagy politikai problémák tolmácsolására. Az *Üdv néked, Arthur, nagy király*ban a szerző nem csupán követi Malory történetét, hanem módosítja is: reflektál rá, tovább-, illetve felülírja.⁴ Gyermekkort teremt Arthur király és prominens lovagjai számára, szemben a középkori szerzőkkel, akik elsősorban a király fogantatásának körülményeinek, illetve a trónra lépés utáni időszaknak szenteltek több figyelmet.⁵ A gyermek Arthur Merlin segítségével különféle állatok politikai rendszerével, társadalmi berendezkedésével találkozik átváltozásai során, és szembesül a hatalom, a politika és az ideológia befolyásoló hatásával, mely közelebb sodorhat egy népet a háborúhoz, ugyanakkor megtanulja, milyen lépéseket tehet ennek elkerülése érdekében. E gyermekkori történet, illetve a későbbi könyvek fejezeteinek viszonyában látszik igazán, hogy az Arisztotelész által bemutatott politikai berendezkedések, illetve azok hibái hogyan jelennek meg az állatoknál, valamint az, hogy Arthur uralkodóként hogyan próbál meg felülkerekedni a problémákon, tenni azért, hogy a tanultakat királyságában is alkalmazni tudja. A jelen dolgozat T. H. White kötetének első könyvével, a *Kőbe foglalt karddal*, illetve részben a posztumusz kiadásként megjelent *Merlin* könyvével foglalkozik, és a gyermek Arthur állatalakban átélt kalandjait

¹ Elisabeth Brewer részletes munkáját olvashatjuk White életének és írásainak átfedéseiről, mely főképp az író naplójának és levelezéseinek feldolgozásán alapul. Elisabeth Brewer, *T. H. White's The Once and Future King* (Cambridge: D. S. Brewer, 1993), 1-16.

² T. H. White, ford., szerk., *The Book of Beasts* (New York: Dover Publications, Inc., 1984). Az első kiadás: New York: G. P. Putnam's Sons, 1954.

³ Brewer, *T. H. White's The Once and Future King*, 41.

⁴ White írása talán az egyik utolsó nagyobb terjedelmű szöveg, amely Malory művein alapul, a középkorban játszódik, és amelyben a lovagi hagyomány is jelen van. A kortárs és későbbi írók általában korábbi időszakokba vagy jóval későbbi korokba helyezték a cselekményt. White nem csupán a szöveg egy modernizált változatát képzelte el, hanem igyekezett megragadni annak mitikus erejét is – a II. világháború idején nagyobb is volt az érdeklődés ez iránt. Brewer, *T. H. White's The Once and Future King*, 19.

⁵ Brewer, *T. H. White's The Once and Future King*, 166.

vizsgálja. A tanulás és az átváltozás témái mellett figyelmet szentel a különféle politikai-ideológiai berendezkedések reprezentációjának, illetve ezek állatmesei formában való megjelenítésének, az átváltozások motivációjának, tétjének, valamint annak, hogyan jelenik meg az ember politikai állatként ebben a viszonyban.

A kőbe foglalt kard

White szabadon válogatott a középkori történelemből, és elsődleges célja egy utópikus háttérvilág megteremtése volt fiatal hőse számára.⁶ A cselekmény alapját, illetve a főbb szereplőket Malory története szolgáltatta (aki a saját korába helyezte a cselekményt, helyenként visszaulva a korábbi szebb időkre), azonban ezt a világot nem egy meghatározott időkeretek közé illesztett korként képzelte el – éppen ellenkezőleg, az időben visszafelé haladó Merlin alakjával feloldotta azt, teret nyitva az anakronizmus minél gyakoribb megjelenésének, illetve a múlt és a jelen folyamatos egymásba játszatásának.⁷ Ugyanakkor érezhető távolságot is tart Malorytól a lovagi küzdelem hangsúlyozásában, ugyanis White meglátása szerint az túlságosan is nagy teret enged az erő és a hatalom érvényének az igazságossággal szemben.⁸ Saját történetében kihagyta, illetve lerövidítette a párbajok és a harcjeleneteket nagy részét, és helyette sokkal nagyobb figyelmet szentelt a szereplők részletgazdag ábrázolásának, a kapcsolatok kibontásának és a motivációk feltárásának. A gyermekkori cselekmény kidolgozása azért is válik hangsúlyossá, mivel White a háború ellenszerét, illetve az arra való hajlam gyökerét a gyermekkorban és a neveltetésben véli megtalálni. Az *Üdv néked, Arthur, nagy király* egyik legfőbb témája emellett az erő és az igazság kapcsolata, illetve annak elgondolása, hogyan is lehetne az erőt az igazság szolgálatába állítani.

White saját tanítói törekvéseinek is helyet talált az első könyv fejezeteiben.⁹ Nem csupán egy korrajzot tár az olvasó elé, kitérve a kastélyok felépítésére, védműveire, a betakarítás fontosságára, a fiatal lovagok képzésére,¹⁰ átadva az összeszedett ismereteket, hanem a példamesék felépítésével a narrátor maga is a tutor szerepét ölti magára. Elhagyta a konvencionális kezdést, helyette egy ideális ifjúkor fantáziájának és Wart gyermeki tapasztalatainak engedett sokkal nagyobb teret.¹¹ A fiú kiforratlan személyiségként, támogató szülők hiányá-

⁶ Brewer, T. H. *White's The Once and Future King*, 18.

⁷ Brewer, T. H. *White's The Once and Future King*, 20. Az anakronizmus olykor kiszólásokban is megjelenik a szövegben, ezáltal is feloldva a szöveg középkori súlyozottságát. „Ez anakronizmus – mondta erélyesen. – Az bizony, durva anakronizmus.” T. H. White, *Üdv néked, Artúr, nagy király* (Budapest, Gondolat, 1973), 66. "This is an anachronism," he said severely. "That is what it is, a beastly anachronism." T. H. White, *The Once and Future King* (New York: Ace Books, 2008), 91.

⁸ Brewer, T. H. *White's The Once and Future King*, 214.

⁹ Brewer, T. H. *White's The Once and Future King*, 20.

¹⁰ Ez utóbbira az egyik legkézenfekvőbb középkori példa, amelyből White meríthetett, Sir Tristram története. Brewer, T. H. *White's The Once and Future King*, 166.

¹¹ Brewer, T. H. *White's The Once and Future King*, 22.

ban, sokkal inkább magára van utalva, identitása még képlékeny, alakulóban van, így egy ifjúsági történet ideális hősévé válhat.

Ugyanakkor Merlin legalább annyira hőse az első könyvnek, mint Wart. Tanítóként, tutorként és varázslóként egyszerre komikus, liminális és anakronisztikus alak. Első találkozásukkor egy kissé megviselt, szétszórt öregúr képében jelenik meg, megidézve a Disney-rajzfilmek varázslóalakját és az afderyddi csatáról szóló töredékes versek hősét, Myrddint.¹²

Merlinnek hosszú fehér szakála és kétoldalt lelógó, hosszú, fehér bajsza volt. Közelebből szemügyre véve kiderült, hogy az öregúr korántsem tiszta. Nem mintha piszkos lett volna a körme, vagy valami hasonló, hanem mintha valami nagy madár fészkelte volna a hajában. Az öregember válla a köpenyén lévő csillagok meg háromszögek közt csíkos volt az ürüléktől, süvege csúcsáról egy hatalmas pók ereszkedett lassan lefelé, miközben az előtte álló kisfiút bámulta hunyorogva. [...] Nagy, szelíd kék szeme kerekre nyílt a tarantulára emlékeztető pápaszem alatt, és fokozatosan elhomályosult, miközben a fiút nézte, aztán rezignáltan elfordította a fejét, mintha túlságosan megerőltető volna a dolog.¹³

Merlyn had a long white beard and long white moustaches which hung down on either side of it. Close inspection showed that he was far from clean. It was not that he had dirty fingernails, or anything like that, but some large bird seemed to have been nesting in his hair. [...] The old man was streaked with droppings over his shoulders, among the stars and triangles of his gown, and a large spider was slowly lowering itself from the tip of his hat, as he gazed and slowly blinked at the little boy in front of him. [...] His mild blue eyes, very big and round under the tarantula spectacles, gradually filmed and clouded over as he gazed at the boy, and then he turned his head away with a resigned expression, as though it was all too much for him after all.¹⁴

Merlin egyik legfontosabb tulajdonsága, hogy visszafelé halad az időben. Nem csak visszavezeti, illetve szembesíti a vele kapcsolatba lépőket életük egy korábbi vagy későbbi tapasztalatával, hanem anakronizmus-forrásként is szolgál. Jelenlétével megidéz egy időparadoxont, amelyet hatékony eszközként használhat fel a szerző, egyrészt hogy egy újabb értelmezési réteggel lássa el a szöveget, ugyanakkor a paródia lehetőségét is felhasználja. Merlin beszédmódjában, tetteiben és szokásaiban is hordozza az elkövetkező korok kifejezéseit, életmódját és tudományos ismereteit. Az elkülönöződés kettős játéka figyelhető meg alakjában: nemcsak a történettől, a megidézett időkeretektől, hanem az olvasótól is. A rengeteg hivatkozás és utalás alapján egyfajta hálózat épül ki a szövegben, amelyen belül folyamatos játékká válik az olvasó számára az egymástól elkülönöződő referenciapontok keresése. De ezzel a játékkal „nem csak az »eredendő« differenciák aktivitását jelzi, hanem ... időben eltoló, húzóhalogató kitérőjét is.”¹⁵ Habár Merlin rendelkezik az időben való előrelátás és visszatekintés képességével, feledékenységének köszönhetően éppen a legnagyobb szükség idején mulaszt-

¹² Myrddinről lásd még: A. O. H. Jarman, "The Welsh Myrddin Poems", in Roger Sherman Loomis, szerk., *Arthurian Literature in the Middle Ages* (Oxford: Clarendon Press, 1959), 20-24.

¹³ White, *Üdv néked, Arthur, nagy király*, 22.

¹⁴ White, *The Once and Future King*, 29-30.

¹⁵ Derrida „différer”-rel kapcsolatos hasonlatát használtam fel. Jacques Derrida, „Az elkülönöződés”, in Bacsó Béla, szerk., *Szöveg és interpretáció* (Budapest: Cserépfalvi Kiadó, 1991), 52.

ja el közölni azt az információt, amely segíthetne a történet tragikus végének feloldásában.¹⁶

Valahol messze North Humberlandben Merlin kiugrott az ágyából. Hajnalban és napnyugtakor vadlibalesen voltak, és Merlin holtfáradtan tért nyugovóra. De álmában hirtelen eszébe jutott az a bizonyos dolog – a világ legegyszerűbb dolga! Arthur anyjának a nevét felejtette el megemlíteni a nagy felfordulásban! Mindenfélét összefecsegett Uther Pendragonról, a Kerekasztalról, ütközetekről, Guinevere-ről, kardhüvelyekről, múlt és jövő dolgokról – csak a legfontosabbat felejtette el. [...] De akármilyen is a magyarázat, a Levegő és Sötétség Királynőjének kilenc hónap múlva gyermeke született féltestvérétől. Mordred lett a neve.¹⁷

Far away in North Humberland, Merlyn jumped out of bed. They had been out at dawn and sunset to watch the geese, and he had gone to his rest very tired. But suddenly he had remembered it in his sleep – the simplest thing! It was Arthur's mother's name which he had forgotten to mention in the confusion! There he had been chattering away about Uther Pendragon and Round Tables and battles and Guenever and sword sheaths and things past and things to come – but he had forgotten the most important thing of all. [...] Whatever the explanation may have been, the Queen of Air and Darkness had a baby by her half-brother nine months later. It was called Mordred.¹⁸

Merlin nevelési módjában sem a tipikus középkori szokások fedezhetők fel, hanem egy gyermekközpontú, liberális oktatási módszer a XX. század első feléből, melyet éppen a varázsló anakronisztikus alakja legitimál.¹⁹ Wart harci képességeinek fejlesztését, mely lehetővé teszi, hogy sikeres lovaggá és eredményes vezetővé váljon az elkövetkezőkben, Merlin folyamatosan kigúnyolja és kifigurázza. Az általa nyújtott képzéssel viszont megpróbálja megtanítani Wartot önállóan gondolkodni, és olyan tapasztalatokkal ellátni, amelyek nélkülözhetetlenek ahhoz, hogy uralkodóként is sikeres legyen. Ennek megfelelően erős etikai vonásokat, végeredményben pedig a XIX. századi pacifista erkölcsöt közvetíti.²⁰ Merlin nevelési módszerében, melyet White Roxburgh tanácsai, valamint a Stowe-ban tanárként eltöltött évek tapasztalatai alapján épített fel,²¹ a szabadságnak rendkívül fontos szerepe lett: a fiúk rengeteg időt tölthettek a szabadban, saját érdeklődésüknek megfelelően kellett kialakítaniuk a szabadidős tevékenységeiket, mindemellett az oktatásuk középpontjában olyan munkamód, téma kellett, hogy álljon, amely tetszett nekik, érdekeltte őket.²² Ennek megfelelően tehát Wart, akit a természet és az állatok életmódja különösképpen vonzott, különféle állatalakokba való átváltozáson keresztül tanulhatott a legkönnyebben. Az említett átváltozásokon keresztül a fiú különböző politikai, ideológiai látásmódokat sajátít el állati segítőinek segítségével.

¹⁶ Brewer, T. H. *White's The Once and Future King*, 144.

¹⁷ White, *Üdv néked, Arthur, nagy király*, 193-194.

¹⁸ White, *The Once and Future King*, 310-312.

¹⁹ Az oktatás és a nevelés fontos téma marad mind a négy könyvön keresztül, hiszen a főbb szereplők fejlődésének részét képezi. White szerint – ahogyan azt Brewer monográfiájában is olvashatjuk – a nevelés egyik legfontosabb funkciója az, hogy megtanítsa a tanulókat gondolkodni, segítse a megértés elmélyülését, a szimpátia kialakulását, illetve a képzelőerő fejlesztését. Brewer, T. H. *White's The Once and Future King*, 165-166.

²⁰ Brewer, T. H. *White's The Once and Future King*, 180.

²¹ Brewer, T. H. *White's The Once and Future King*, 172.

²² Brewer, T. H. *White's The Once and Future King*, 174.

vel. Az ismeretlenbe tett utazásai egyúttal párhuzamba állíthatók az alvilágjárásokkal is, melyek során, a hagyomány szerint, az utazó olyan tudás birtokában tér vissza, mely később népe javára válik.²³

Az uralkodói feladatokra való felkészítés és az allegorikus állattörténetek összefüggésében egy másik szöveg is kapcsolatba hozható White írásával. Egy indiai mesegyűjtemény, a *Panchatantra*, mely az egyik legelterjedtebb és legnagyobb hatású keleti munka, és amelynek célja bölcs cselekvésre tanítani a magán- és a nyilvános életben.²⁴ A mesegyűjtemény kerettörténete egy király három fiáról szól, akiket apjuk egy brahminhoz küld el, hogy az uralkodásról tanuljanak. A tanult tudós, Pandit Vishnu Sharma remetelakjába fogadja őket, és hónapokon keresztül recitálja nekik különleges módon megalkotott tanmeséit. Ezek felkészítik őket az uralkodói feladatokra és a különféle politikai szituációkra, adódjanak azok az udvaron belül vagy más népekkel. Emberek és állatok egyaránt szerepelnek a történetekben, különféle (politikai) helyzetekben láthatóak, és egyaránt osztoznak az érzelmi és értelmi attribútumokban, sokszor jelképes szerepet öltve.²⁵ Akárcsak *A kőbe foglalt kard* epizódjai, a *Panchatantra* hasonló módon az uralkodói feladatokra hivatottak felkészíteni a jövőbeli uralkodókat. Az allegorikus történetek politikai játszmákról, az erőviszonyok kialakulásáról, illetve újra rendezéséről, a béke megőrzéséről szóló példákat mutatnak be a párhuzamba állított emberi és állati társadalomban.²⁶

Az állatformákba való átváltozások alapvető célja tehát, hogy különféle politikai berendezkedéseket mutasson be, illetve hogy a háború és a harc méltányolásától visszavezesse a gyermek Arthurt a béke szeretetéhez. Ez a folyamat Merlin útmutatása mellett a második könyvben is folytatódik, de a folyamatos tapasztalás az uralkodóvá válás útján, valamint a legfőbb jóra törekvés, illetve az erő és igazság kérdése a harmadik és negyedik könyv fejezeteiben is felmerül. A különálló, ötödik kötetben (*Merlin könyve*) az első könyv témája sokkal hangsúlyosabban, sürgetőbben tér vissza Arthur végső, nagy csatájának előestéjén, egyúttal ütközőpontul is szolgál a király eddigi tapasztalatai és tettei számára.

²³ Brewer, T. H. *White's The Once and Future King*, 177.

²⁴ Braun Soma, *A népmese* (Budapest: Genius Kiadó, 1923.), 131-132. Az eredeti szöveg Kr. e. 200 körül, szanszkrit nyelven íródott egy híres hindu tudós, Pandit Vishnu Sharma által. A történetek az indiaiak ún. Nitishastra nevű tudományához kapcsolódik, amely szanszkrit nyelven annyit tesz: „Az élet bölcs vezetésének könyve” („A Book of Wise Conduct in Life”). A mesegyűjtemény, melynek jelentése „Öt könyv” arra hivatott megtanítani hallgatóit, olvasóit, hogyan értsenek meg másokat, hogyan válasszanak megbízható barátokat, hogyan oldjanak meg nehézségeket tapintat és bölcs döntések segítségével, illetve hogyan éljenek békében és harmóniában képmutató környezetben, és az árulás fenyegető árnyékában. Pandit Vishnu Sharma, *Panchatantra*, ford. G. L. Chandiramani, (New Delhi: Rupa Publications India Pvt. Ltd., 2011), iii-iv.

²⁵ *Panchatantra*, iii-iv.

²⁶ White, akárcsak Rudyard Kipling, Indiában nevelkedett gyermekkor első néhány évében, így hozzá hasonlóan maga is ismerhette a széles körben elterjedt és népszerű állatmeséket. Jelen dolgozat egy kibővített változatában lesz olvasható a kapcsolat felderítésére tett kísérlet eredménye, vagyis igazolható-e a szöveg kapcsolata nem csupán az aiszóposzi, hanem az indiai hagyománnyal.

Metamorfózis és tapasztalat

Átváltozásai során Wart nem csupán azonosulni tud az állatok által közvetített nézőponttal, hanem megtanulja levonni saját következtetéseit is. A történetek meghallgatása helyett közvetlen testi tapasztalatként éli át a helyzeteket, ami azt is jelenti, hogy az oktatási, nevelési élmény közvetlenül a természettel való kapcsolatból ered. Továbbá a testi tapasztalat elmélyíti az adott helyzetből szerzett ismereteket, az emlékek megőrzését egyúttal még teljesebbé teszi. Ezekben az epizódokban White az ún. felfedezéssel való tanulás elvét követi, melyek során a tanító nem készen nyújtja az ismereteket, hanem minden lehetséges esetben a diák felfedező, konstruáló tevékenységét kíséri és segíti.²⁷ Az átalakulás fontos motívum, mivel Wart emberi formában egyrészt képtelen lenne az állatokkal kommunikálni, ugyanakkor az állatok antropomorfizációjának is kevesebb lehetősége adódna; másrészt a beszélő állatok jelenléte feloldaná a szöveg azon törekvését, hogy megőrizze az adaptáció alapjául szolgáló történettel való kapcsolatát, melyre White nagy hangsúlyt helyezett.²⁸

Az átváltozások tétje ugyanakkor nem csupán a tanulás és az ismeretszerzés, hanem általában az identitás kialakulása, formálódása is. Bényei Tamás *Más alakban* című kötetének „Állati történetek” című fejezetében egy alapos és sokrétű elméleti áttekintést olvashatunk a metamorfózis identitásformáló hatásáról,²⁹ mely hasznosnak ígérkezik White epizódjainak vizsgálatához. Elizabeth Grosz idézve felmerül az átváltozás allegorizálhatósága kapcsán a szubjektivitás és a test kapcsolata, valamint a megtestesülés következményének kérdése, illetve a Solodowtól idézett gondolatra is kitérnék, miszerint az átváltozás „kikristályosítja, világossá teszi az átváltozás elszenvetőjének meghatározó jellemvonását, identitását.”³⁰ White szövegét olvasva mindkét gondolat hiteles és vizsgálható témaként merül fel. A sorozatos metamorfózis következménye egyértelműen egy akkumulációs folyamat, amelynek során a tapasztalatok hozzájárulnak Arthur identitásának megképzéséhez. A későbbi könyvek fejezeteiben felmerülő politikai vagy személyes döntéseire egyértelműen hatással vannak, ugyanakkor a negyedik könyvben válnak különösen hangsúlyossá, amikor már királyként elismeri, hogy a törvények az uralkodó felett állnak, megnyitva ezzel egy arisztotelészi értelmezést.³¹

A metamorfózis egyúttal összefüggésbe hozható a tükörbe nézéssel, és így a lacani tükörstádiummal.³² Az átváltozás felől legkönnyebben úgy lehet bizonyosságot szerezni, említi Bényei a *Dorian Gray*, illetve a *Jekyll és Hyde*, vagy Kafka *Átváltozása* kapcsán, ha az egyén

²⁷ Ez a fajta nevelési módszer innovatívnak és avantgarde-nak számított az 1930-as években. Brewer, T. H. *White's The Once and Future King*, 176.

²⁸ Egyetlen beszélő állat van jelen a történet első narratív szintjén, egy Arkhimédész nevű bagoly, akinek az elsődleges funkciója Merlin varázslói mivoltának és attribútumának jelölése, megerősítése. Szintén egyfajta liminális alakként van jelen a szövegben, aki egyrészt kapcsolatot, „előteret” képez Wart számára a varázslatos átalakulásokhoz, másrészt a gyermeki fantázia fontos része.

²⁹ Bényei Tamás, *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikai és politikai* (Pécs: Pannonia Könyvek, 2013), 15-23.

³⁰ Bényei, *Más alakban*, 17-18.

³¹ Vö. Aristotelész, *Politika* (Budapest: Gondolat, 1969.), 152, 159, 165-166, 169-170.

³² Bényei, *Más alakban*, 25.

„meglátja saját testét, amit ugyanis »odabent« érez, nem jelzi kellő bizonyossággal a metamorfózis megtörténtét.”³³ Wart átváltozásai csaknem minden egyes alkalommal az új, pikkelyek, tollak vagy kitinpáncél borította test felfedezésével és kipróbálásával, illetve az adott közegben való mozgás megismerésével kezdődnek – akár a tükör előtt álló, benne önmagát felismerő gyermek Lacannál: a cselekvés folytatódik „egy gesztussorozatban, amelyben játékos formában megtapasztalja a képnek tulajdonított mozdulatok és a visszatükrözött környezet, valamint e virtuális komplexum és az általa megkettőzött valóság viszonyát – amely valóság lehet a gyerek saját teste vagy az őt körülvevő személyek, tárgyak.”³⁴

Wart rájött, hogy nem könnyű másfajta teremtménynek lenni. Hiába próbált úgy úszni, mint az ember, mert csak csigavonalban és nagyon lassan ment. Nem tudta, halként hogy ússzon. [...] Nem tudta biztosan, melyik az oldala, melyik a háta meg az eleje, de ami a hasának látszott, gyönyörű fehér volt, a hátából meg egy pompás, nagy uszony nőtt ki, amelyben tüskék voltak, és ha harcolni kellett, meg lehetett merevíteni. Összekunkorodott, ahogy a compó utasította, és azon vette észre magát, hogy függőlegesen lefelé úszik, egyenest az iszapba. [...] Wart rájött, hogy többé-kevésbé vízszintesen tud maradni, ha karuszonyainak és hasuszonyainak hajlásszögét megváltoztatja. Kicsit odébb úszott, és nagyon élvezte a dolgot. [...] Wart, aki szorgalmas tanuló volt, megfigyelte uszonyainak legcsekélyebb mozgását is. Ő is mozgatni kezdte az uszonyait, az óramutató járásával ellenkező irányban, ügyesen csapott egyet a farkával, és máris ott lebegett a compó mellett. [...] Az volt mindjárt a legkellemesebb, hogy Wart nem érezte a súlyát. Nem volt földhöz kötve, nem kellett egy lapos felületen botladoznia, a nehézségi erő és a légkör súlya alatt görnyedezve. Meg tudta csinálni, amire mindig is vágyott az ember: tudott repülni. A vízben [...] önnön testével repült.³⁵

The Wart found it difficult to be a new kind of creature. It was no good trying to swim like a human being, for it made him go corkscrew and much too slowly. He did not know how to swim like a fish. [...] He was not sure which were his sides and which were his back and front, but what now appeared to be his belly had an attractive whitish colour, while his back was armed with a splendid great fin that could be erected for war and had spikes in it. He did jack-knives as the tench directed and found that he was swimming vertically downward into the mud. [...] The Wart found that he could keep more or less level by altering the inclination of his arm fins and the ones on his stomach. He swam feebly off, enjoying himself very much. [...] [T]he Wart who was an enterprising learner, had been watching the slightest movement of its fins. He moved his own fins anti-clockwise, gave the tip of his tail a cunning flick, and was lying alongside the tench. [...] The next most lovely thing was that the Wart had no weight. He was not earth-bound anymore and did not have to plod along on a flat surface, pressed down by gravity and the weight of the atmosphere. He could do what men always wanted to do, that is, fly. [...] [He] could do it with his own body.³⁶

Még mindig a feliraton tűnődve, óvatosan meglengette csápjait, kipróbálta új érzékszerveit. Mell-ső lábaival megtisztogatta a csápokat, megtapogatta és végigsimította őket [...]. Aztán a többiek példáját követve nekiállt megtöltekezni az édes malátával. Ez abból állt, hogy lekaparták a mások által begyűjtött magvakat, s a vakarékot addig rágták, amíg valami pép lett belőle, és lenyelték. Eleinte ízlett neki, mohón evett, de néhány másodperc múlva már undorodott tőle. [...] Wart hir-

³³ Bényei, *Más alakban*, 25.

³⁴ Jacques Lacan, „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra”, in Bókay Antal, Vilček Béla, Szamosi Gertrud, Sári László, szerk., *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása* (Budapest: Osiris, 2002), 65.

³⁵ White, *Üdv néked, Arthur, nagy király*, 34-36.

³⁶ White, *The Once and Future King*, 46-48.

telen rájött, hogy amit megeszik, nem megy le a gyomrába. Eleinte egy kevés lement, felszívódott, de most már a nagyobb rész elraktározódott valami gyomorszerű üregben, azaz begyben, ahonnan ki lehetett üríteni.³⁷

He weaved his antennae carefully, considering the notice, assuring himself of his new senses, planting his feet squarely in the insect world as if to brace himself in it. He cleaned his antennae with his forefeet, frisking and soothing them [...]. Then he began filling himself with the sweet mash like the others. They made it by scraping the seeds which others had collected, chewing up the scrapings till they made a kind of paste or soup, and then swallowing it into their own crops. [...] He realized suddenly that what he was eating was not going in to his stomach. A small proportion of it had penetrated to his private self at the beginning, and now the main mass was being stored in a kind of upper stomach or crop, from which it could be removed.³⁸

Wart a párkányra ugrott, és automatikusan lökött egyet magán, ahogy a magasból ugró is meglóbálja a karját. Nem fékezett időben, és egyenest kiesett az ablakon. [...] Érezte, hogy a várfalak el-suhannak mellette, s a föld meg a várások fölemelkedik. Csapott egyet a szárnyával, mire a talaj megint lesüllyedt, majd ismét meglebbentette a szárnyát. Furcsa érzés volt így haladni előre, hogy a föld hol lesüllyedt, hol felemelkedett alatta, a néma csendben csak a szárnyai suhogtak. [...] Mikor a mellette levő lúd kiterjesztette a szárnyát és fölemelkedett, Wart gépiesen ugyanezt tette.³⁹

Wart jumped for the still and automatically gave himself an extra kick with his wings just as a high jumper swings his arms. He landed on the still with a thump [...] did not stop himself in time, and toppled straight out of the window. [...] He felt the castle walls streaking past him, and the ground and the moat swimming up. He kicked with his wings, and the ground sank again, like water in a leaking well. [...] He kicked again. It was strange, going forward with the earth ebbing and flowing beneath him, in the utter silence of his down-fringed feathers.⁴⁰

A tükör-stádium végén az imago-val való azonosulás, illetve a szervezet és annak külvilága közötti kapcsolat létesítése után az én (*je*) belép a szimbolikus rendbe, amely „a társadalmilag feldolgozott helyzetekhez köti.”⁴¹ Wart e pillanattól kezdve az adott állati társadalom tapasztalójává válik, miközben minden igyekezetével azon van, hogy a lehető legtöbbet figyelje meg, tapasztaljon a körülötte létező világból. A felvett állati test nem csupán közvetítő eszközként használható, melynek segítségével egy beszédképes szubjektumként, megszólítható „te”-ként tételeződik,⁴² hanem maga is médiumként szolgál, amelynek segítségével a gyermek Arthur kilép a lovagi világból és részt vehet az állati történetekben, tanmesékben. A metamorfózis tehát Wart esetében nem csak egy „másik létszintre való áthelyeződést” jelöl, hanem az olvasott szöveg átváltozását is jelenti – „a diszkurzív átváltás jeleként működik.”⁴³ A szöveg áthelyeződik egy mitikus síkra, amelyben megtalálhatók az ovidiusi gesztusok, a

³⁷ White, *Üdv néked, Arthur, nagy király*, 85-87.

³⁸ White, *The Once and Future King*, 122, 126.

³⁹ White, *Üdv néked, Arthur, nagy király*, 107-109.

⁴⁰ White, *The Once and Future King*, 161.

⁴¹ Lacan, „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója”, 67-68.

⁴² A szubjektivitás „a beszélőnek az a képessége, hogy »szubjektumként« tételezi magát. [...] Mindig valakihez intézve szavaimat mondom én-t, s beszédemben ez a másik te lesz. A dialógus feltétele a személy létrejöttének.” Émile Benveniste, „Szubjektivitás a nyelvben”, in Bókay Antal, Vilček Béla, Szamosi Gertrud, Sári László, szerk. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása* (Budapest: Osiris, 2002), 60.

⁴³ Bényei, *Más alakban*, 81.

fabulák etikája, az állatmesék vonásai; vagy éppen ellenkezőleg egy mítoszból való kilépést is allegorizálhat: a lovagvilágból, a szöveg alapjául szolgáló, Malory által megalkotott egységes történetből való kilépésre ad lehetőséget. E narratív gesztus, a lovagi küzdelmek jelenlétének visszaszorítása, Wart a politikai állatokhoz tett látogatása, és az ott szerzett tapasztalatok alapján felmerülő lehetőség, hogy Arthur királyként másképp döntsön, más irányt és kimene-
telt szabjon a történetnek, illetve a varázsló végső, vehemens sürgetése a *Merlin* könyvében összességében egy olyan szerzői intencióként értelmezhetők, mely a történelem megmászítására, egy elsőprő háború elleni néma tiltakozásra törekszik.⁴⁴

Állatpéldázatok

Ahogy korábban említésre került, White szövegében az átalakulás elengedhetetlen mozzanata az állatok világába tett utazásoknak. Azonban, ahogy azt Bényei Tamás is említi tanulmányában, az „átváltozás soha nem kizárólag az alany energiáit használja, hanem mindig szükség van valami többre.”⁴⁵ Ez a többlet pedig Wart minden egyes átváltozása alkalmával Merlin varázstudásának köszönhetően vehető igénybe. Az öreg tutor varázslatai gyakran humorforrásként is szolgálnak, hiszen nem egyszer történik meg, hogy a visszájára fordul vagy balul sül el az adott varázsigé. A halak birodalmába tett utazás alkalmával Merlin az isteni hatalomhoz fordul, Neptunusz segítségét kéri, hogy Wart hallá változhasson.⁴⁶ Ezúttal még a tutor is elkíséri a fiút, ám máris kiköti, hogy Wart legközelebb egyedül fog részt venni a kalandokban, mivel a „nevelés tapasztalás, és a tapasztalás lényege az önbizalom.”⁴⁷

A kastély és a víz szintje alá tett utazás egy alacsonyabb létformába való átalakulást, egyúttal a kelta hagyomány, illetve a klasszikus mitológia alapján az alvilágba tett utazást is jelöli.

⁴⁴White a négy könyv együttesét sem tartotta elegendőnek háborúellenes nézetei kifejtésére, így az ötödik kötetet is a háború témájának szentelte. A II. világháború idejére Írországra rekedt, és e történetek megírását egy lehetőségnek tartotta, hogy hazája oldalán harcoljon. Brewer, T. H. *White's The Once and Future King*, 9.

⁴⁵„Mivel saját erejéből egyetlen lény sem képes meghaladni önmagát,” a saját testhatárok áthágáshoz mindig szükség van valamiféle többletenergiára. Bényei, *Más alakban*, 30.

⁴⁶Neptunusz egy jovialis figuraként jelenik meg, ebben az alak maga szolgál a komikum forrásául. „[N]yomban kagylókürt harsant, tengeri kagyló satöbbi, és a bástyaoromzat fölött izmos, jovialis külsejű úriember jelent meg egy szép kövér felhőn. A hasára horgony volt tetoválva, a mellére meg egy csinos sellő, s alatta ez állt, hogy Mabel. Nagy sugárban bagót köpött, nyájasan bólintott Merlinnek, és szigonyával Wartra mutatott. Wart azon vette észre magát, hogy nincs rajta ruha. Leesett a felvonóhídról, és oldalán csattanva landolt a vízben. A várak és a híd meg százszor nagyobb lett. Tudta, hogy hallá változott.” White, *Üdv néked, Arthur, nagy király*, 33. “Immediately there was a loud blowing of sea-shells, conches and so forth, and a stout, jolly-looking gentleman appeared seated on a well-blown-up cloud above the battlements. He had an anchor tattooed on his stomach and a handsome mermaid with Mabel written under her on his chest. He ejected a quid of tobacco, nodded affably to Merlyn and pointed his trident at the Wart. The Wart found he had no clothes on. He found that he had tumbled off the drawbridge, landing with a smack on his side in the water. He found that the moat and the bridge had grown hundreds of times bigger.” White, *The Once and Future King*, 45-46.

⁴⁷White, *Üdv néked, Arthur, nagy király*, 33. „Education is experience, and the essence of experience is self-reliance.” [kiem. – K. Á.] White, *The Once and Future King*, 46. Az eredeti szövegben a ‘self-reliance’ kifejezés áll, amely jelentésében közelebb áll az ‘önállóság’ szóhoz. Éppen ez a tulajdonság lenne az, amire Merlin a maga innovatív nevelési módszerével felkészítené a gyermek Arthurt: tudjon véleményt formálni, magára hagyatkozni, önálló döntést hozni, és levonni a maga konklúzióit.

Az átalakult test és az őt körülvevő szokatlan közeg megtapasztalása és kipróbálása után a helyi társadalom egy-egy képviselőjével is találkozhatnak – Merlin segítségét kérik a kelék egy családtagjuk meggyógyításához – és Wart számára világossá válik, hogy egy-egy halfajtához egy bizonyos szerep is fűződhet: Merlin compóvá alakult, más nevén doktorhallá. Orvosként szabad járása van a környéken, körbevezeti Wartot, felhívja a figyelmét a veszedelmes környezetre, valamint arra, hogy felelőtlenül, és könnyelműen halad a vadonban,⁴⁸ ugyanakkor így közelítheti meg a halastó uralkodóját, a vén csukát, P. urat.

A halak birodalmában, de különösen a vén csukával való találkozáskor Wart az abszolút önkényúr példájával találkozik. P. úr, a „vén zsarnok” teste magán hordozza életmódja elretentő vonásait.

A hatalmas test a növények árnyékában szinte láthatatlan volt, olyan pofában végződött, amelyet egy abszolút önkényuralkodó minden szenvedélye barázdált: a kegyetlenség, a bánat, a kor, a gőg, az önzés, a magányosság és a közönséges agyakban meg sem forduló könyörtelen gondolatok. [...] Irgalmatlan volt, kiábrándult, éles eszű, ragadozó, vad és könyörtelen.⁴⁹

The great body, shadowy and almost invisible among the stems, ended in a face which had been ravaged by all the passions of an absolute monarch – by cruelty, sorrow, age, pride, selfishness, loneliness and thoughts too strong for individual brains. [...] He was remorseless, disillusioned, logical, predatory, fierce, pitiless [...].⁵⁰

Merlin bemutatja neki tanítványát, és kéri, hogy az erőről, a hatalomról tanítsa. A kapott tanítás lényege a kötet egyik fő témájáról, az erő és az igazság viszonyáról szól, illetve a White által oly sokszor kiemelt erőszak nem feltétlenül etikus használatáról, valamint a hatalom érvényesítéséről az igazsággal szemben.

– A világon minden az erő – mondta az uralkodó –, amire állítólag törekszel: legyen erőnk szétmorzsolni és megemészteni, keresni és találni, várni és követelni. Erő és könyörtelenség, amely szilárd elhatározásból fakad. [...] A szeretet csalás, amellyel a fejlődés ámit bennünket. A gyönyör a csalétek, amelyet ugyancsak a fejlődés fektetett le. Csak az erő számít. Az egyén lelkiereje. De a lelkiereő nem elég. A végén a testi erő dönt el mindent, és csakis az erősnek van igaza.⁵¹

„There is nothing,” said the monarch, „except the power which you pretend to seek: power to grind and power to digest, power to seek and power to find, power to await and power to claim, all power and pitilessness springing from the nape of the neck. [...] Love is a trick played on us by the forces of evolution. Pleasure is the bait laid down by the same. There is only power. Power is of the individual mind, but the mind's power is not enough. Power of the body decides everything in the end, and only Might is Right.”⁵²

⁴⁸ Utalásként tekinthető arra, hogy Malory történeteiben a vadon a kalandok, a gyakran elkerülhetetlen harc és a veszélyek helyszíne, tulajdonképpen a lovag helye a történetben. Az adott hely, terület rövid leírása inkább a különböző epizódok jelölőiként szolgálnak, semmint magának a helyszínnak a meghatározására. Andrew Lynch, *Malory's Book of Arms: The Narrative Combat in Le Morte Darthur* (Cambridge: D. S. Brewer, 1997.), 46.

⁴⁹ White, *Üdv néked, Arthur, nagy király*, 37.

⁵⁰ White, *The Once and Future King*, 51-52.

⁵¹ White, *Üdv néked, Arthur, nagy király*, 38.

⁵² White, *The Once and Future King*, 52.

A két leírás megidézi a *Politika* türannosza,⁵³ a despotikus uralkodó, az abszolút önkényúr hatalmi helyzetét és jellemzőit. A felsorolt jelzők közé vegyülnek állatiak is (ragadozó, vad, könyörtelen), melyek ezúttal nem egy-egy az állatmesékben, fabulákban rendszerint az állatoknak tulajdonított emberi jellemző, hanem éppen fordítva: az állatoktól kölcsönzött vonások hangsúlyozzák a despotikus uralkodó elrettentő tulajdonságait.⁵⁴ Az önkényúr, aki nem a közösségért van, hanem a közösséget használja ki, nem bízik senkiben, könyörtelen és erős, hatalmának teljes tudatában átadja a destruktív alapokra épülő tudását.

Érdemes a „fejlődés” (*evolution*) szónak is szentelni néhány gondolatot, melyet P. úr ellenpontként tételez beszédében. A fejlődés, legyen szó politikairól vagy magáról a törzsfelől, építő jellegű, kimozdulást jelent a határozott vonalakkal megrajzolt despotikus uralom köréből vagy annak evolúciós szintjéről, megkockáztatva más politikai rendszerek jellemzőinek átemelését. Az erő és az agresszió szintjén az eszközök és lehetőségek szűkös felhozatala áll a rendelkezésre, és a jellemzők száma sem lép egy adott körön kívül, így a ragadozó formájában megjelenő önkényúr folyamatosan önmaga megerősítésére törekszik a közösség, illetve más rendszerek ellenében. „Csak az erő számít” – a lelkerő, mely minderre képessé tesz, de végül a testi erő dönt mindenről. A szeretet és a gyönyör kimozdító hatása, a vágy hajtóereje kívül esik az ösztönlét körén, mely a határok áthágására és a magasabb szintre lépés felé vezetné az egyént. A lecke végén P. úr kis híján maga is elemésztí Wartot – ez egyszerre jelenik meg a testi fölény demonstrációjaként, illetve a hatalom, az erő mindent felemésztő célszerűségeként. Wartnak azonban sikerül elmenekülnie az új tapasztalat, az erő és a hatalom összefüggéséről szóló tudás birtokában.

Az állatokhoz tett utazások közül talán e legelső epizód a leginkább fabula jellegű.⁵⁵ Témája, rövidege, lényegre törő mivolta többek között a bárány és a farkas aiszóposzi meséjének hatalmi helyzetét idézi fel, az erő fennhatóságát az igazsággal szemben.⁵⁶ A fabulákat a XVI. század végétől kezdve a korabeli társadalmi és politikai problémák metaforikus kifejtéseként is tekintették,⁵⁷ így White nem csupán a középkori lovagvilágot használta fel gondolatai köz-

⁵³ Arisztotelész több helyütt említi példaként a türannoszt, aki az erősebb jogán kényszerítve uralkodik, kizárólag a saját érdekét szem előtt tartva, de különösen a harmadik és az ötödik könyvben foglalkozik vele. vö. Arisztotelész, *Politika*, 152, 191-192, 239, 245.

⁵⁴ A fabulák párhuzamai rendszerint az emberi és állati hasonlóságok alapján működnek. De többnyire szándékosan rendeljük az állatokhoz ezeket a minőségeket: munkára készítjük őket az állatmesék terepén, kihasználjuk a minőségeiket a párhuzamok érdekében. Edward Clayton, „Aesop, Aristotle, and Animals: The Role of Human Fables in Human Life”, *Humanitas* XXI.1-2 (2008): 183.

⁵⁵ A fabula egy rövid, egyszerű fiktív történet, általában állatokkal a főszerepben, amely egy példaértékű, népszerű és rendszerint etikai témájú tanulsággal zárul. A fiktív elbeszélés gyakran tartalmaz a valós élethelyzetekre utaló elemeket, és általában egy bizonyos szituációt mutat be, amelyből aztán levonja a tanulságot. A tanulság általában a történet után következik, és nem több néhány sornál. Christos A. Zafiroopoulos, *Ethics in Aesop's Fables: The Augustana Collection* (Boston: Brill, 2001), 1-4, 7-8.

⁵⁶ Gyakori tanulsága a fabuláknak az erő fennhatósága az igazsággal szemben, illetve, hogy az erősebb uralkodik a gyengék felett, akiknek engedelmeskedniük és szenvedniük kell, bárminemű lázadás pedig hasztalan a részükről. Clayton, „Aesop, Aristotle, and Animals”, 178-181.

⁵⁷ Arisztotelészről kezdve a fabulát mindig a valóság egyfajta metaforájaként tekintették, egy fiktív mesének, amelyben kitalált vagy sablonszerű alakok (beszélő állatok, utazók) szerepeltek és váltak a különféle gondolatok, erkölcsi tanulságok

vetítésére, hanem a fabulák tanító voltát is segítségül hívta. Ezek az egybefűzött történetek egyrészt a gyermek Arthur nevelését szolgálták, ugyanakkor az olvasónak szóló tanulságok közvetítőivé is váltak: bízva abban, hogy a fabulák hallgatóinak mintájára, ők is a saját helyzetükre vonatkoztatják a történetben szereplő példákat és a tanulságot. A fabulák így egyúttal arra is megtanítanak, hogy az általuk bemutatott helyzetekből ki lehet lépni, meg lehet oldani őket a demokrácia, egyenlőség és igazság terepén, a hierarchiával, a hatalommal és a kizsákmányolással szemben.⁵⁸ Wart a résztvevőjévé válik az állatmesének, saját tapasztalatává válik az állatalakban átélt élmény. A környezet és a helyzet veszélyessége – melyre Merlin is felhívta Wart figyelmét – egy további vonással gazdagítja az epizód tanító jellegét: a csuka összecsattanó fogaitól éppen csak megmenekülve Wart a bőrén érzi a tanmese komolyságát, illetve azt, hogy maga is teljes értékű résztvevője a fabulának. A kaland után, az állatmeséből kilépve, a fabulák állataival szemben, rendelkezik azzal a képességgel, hogy hátrébb lépjen, és értékelje a történeteket,⁵⁹ melyek a későbbi fejezetekben, illetve uralkodása alatt az előnyére válhatnak.

A hangyák között Wart a totalitárius rezsimmal és a szabadság teljes korlátozásával szembesül. Társadalmukhoz a korabeli náciizmus szolgál modellül, ám ezt is szélsőségesen ábrázolja a narrátor, elrettentő példát állítva mind Wart, mind az olvasó elé a politika és az ideológia erősen befolyásoló hatásairól. Brewer szerint ez az epizód túl specifikus ahhoz, hogy fabulaként funkcionálhasson, és nem is illeszkedik a kötet általános hangulatához.⁶⁰ Ugyanakkor elképzelhető, hogy éppen azért volt szükséges a megszokottól eltérő ábrázolásmód, hogy elidegenítő hatásával a narrátor kiemelve ezt a történetet, másfelől a náciizmus és a háború elleni felindultságának közvetítőjévé tegye.

Wart az átváltozás után, egy kollektíva részévé válik. A hangyák között él, megpróbál alkalmazkodni szokásaikhoz, és megfigyelni őket, hogy – a felfedezései tanuláshoz megfelelően – lehetőleg minél több dolgot megtudjon róluk, megértse őket, levonhassa saját következtetéseit. Ezek az állatok ugyan szorgalmasan, monoton teszik a dolgukat, hasznos munkásai a boly társadalmának, mégsem igazán a fabulákból jól ismert tulajdonságuk és habitusuk válik hangsúlyossá.⁶¹ A személytelenség és a közösségi tulajdon a két legmeghatározóbb élmény, amellyel Wart szembesül közöttük: egyik tapasztalata során kiderül az is, hogy a saját testét sem ő maga birtokolja, hanem a közösség szolgálatában bárki számára hozzáférhető.

közvetítőivé az adott témához kötődő történetben (barátság, vita, háború). A XVII-XX. századig és jelenleg ma is hasonlóképpen tekintenek ezekre a mesékre, különösen a nyugati tudományos szemléletben, amely felismerte a fabulák fontos szerepét a gyermekek oktatásában. Szórakoztató, olykor fordultatos cselekménye, valamint a beszélő, emberként viselkedő állatok szerepeltetése segíti a morális igazságok átadását a nevelés során. Zafiropoulos, *Ethics in Aesop's Fables*, 8, 26-27.

⁵⁸ Clayton, "Aesop, Aristotle, and Animals", 183.

⁵⁹ Értelmi képessége olyan lehetőséget nyújt az ember számára, amely az állatokból hiányzik: lehetősége nyílik, hogy újradefiniálja a környezetét és önmagát. Ugyan az állatok is tudnak beszélni a fabulákban, viszont képtelenek az igazságra és az egyenlőségre törekedni, illetve előre tervezni, reflektálni a különböző eseményekre, gondolatokra, vagy megváltoztatni a körülményeiket. Clayton, "Aesop, Aristotle, and Animals", 195.

⁶⁰ Brewer, *T. H. White's The Once and Future King*, 178.

⁶¹ Vö. A hangya és a tücsök meséje.

Nem talált semmiféle raktárt a begyében lévő malátakészlet számára. Ha valaki enni akart, egyszerűen megállította, kinyitotta vele a száját és onnan evett. Olyan volt, mint egy étellift, amelyről a pincérek leemelik az ételt. Még a gyomra se volt a sajátja.⁶²

There was no larder for his store of mash, after all. When anybody wanted a meal, they stopped him, got him open his mouth and fed from it. They did not treat him as a person, and indeed, they were impersonal themselves. He was a dumbwaiter from which dumb-diners fed. Even his stomach was not his own.⁶³

A hangyák személyes határai teljesen elmosódnak azáltal, hogy nem nevek, hanem mindössze egy-egy számsor különbözteti meg őket egymástól, ugyanakkor saját gondolataikat sem uralják: folyamatosan egy monoton adás hangzik a fejükben, a szünetekben pedig mindenki által hallható parancsok érkeznek, illetve arra marad terük, hogy szeretett Vezérükről csevegjenek.⁶⁴ Az „életükben nem merültek fel problémák: ezt az életet felülről diktálták.”⁶⁵ Nem tekinthetők egyéneknek, személyes határaik sem léteznek egymás között. Kérdéseket sem tudott Wart feltenni nekik, egyrészt mert a nyelvük erre alkalmatlan volt, másrészt mert kérdéseket feltenni a társadalmukban alapvetően veszélyes volt – az örület jele.⁶⁶ Nyelvük, gondolataik, illetve életterük korlátozottsága bebörtönzi őket az adott helyzetbe és életmódba, egy államapparátus teljesen alávetett szubjektumaiként való létezésbe, elrettentő például szolgálva a szabadság korlátozására és egy totalitárius társadalom megjelenítésére. Az epizód végén a hangyák fejében zengő propaganda által elkerülhetetlennek vélt háború közeledtével, az arra való előkészületek során Wart úgy érzi, [a] fejében egyre ismétlődő hangok, amelyeket nem tudott szüneteltetni, a magány hiánya, a bűnnél is rosszabb totális egyhangúság kezdte kiölni belőle a gyermekkor életörömét”.⁶⁷ A *Merlin* könyvében megismétlődik a hangyákhoz tett látogatás, melynek végén egy még erőteljesebb vád és egyúttal párhuzam, az egész emberiséget érintő kritika fogalmazódik meg Arthurban: „A legszörnyűbb az volt bennük, hogy olyanok voltak, mint az emberek... Nem voltak emberek, de olyanok voltak. Rossz másolatok.”⁶⁸ (“The most dreadful thing about them was that they were like hu-

⁶² White, *Üdv néked, Arthur, nagy király*, 88.

⁶³ White, *The Once and Future King*, 127. A „They did not treat him as a person, and indeed, they were impersonal themselves.” mondat mind a *The Once and Future King*, mind a *The Book of Merlin* magyar fordításából hiányzik, holott a szöveg és a jelenet értelmezéshez jelentős mértékben hozzájárul.

⁶⁴ White, *Üdv néked, Arthur, nagy király*, 86-88. White, *The Once and Future King*, 124-128.

⁶⁵ White, *Üdv néked, Arthur, nagy király*, 88. “Their life was not questionable: it was dictated.” White, *The Once and Future King*, 128.

⁶⁶ White, *Üdv néked, Arthur, nagy király*, 88. Ugyanakkor nyelvükben alapvetően két kifejezés a „kész” és „nem kész” szolgált a tulajdonságok kifejezésére. Az *Üdv néked, Arthur, nagy király*ban található fordítás esetében az „igen” és a „nem” szavak használatosak, míg az angol szöveget egyértelműen követi a *Merlin* könyve. „[T]here were no words for the things he wanted to say. There were no words for happiness, for freedom, for liking, nor were any words for their opposites. [...] The nearest he could get to Right or Wrong, even, was to say Done or Not Done.” White, *The Once and Future King*, 124.

⁶⁷ White, *Üdv néked, Arthur, nagy király*, 90. “The repeating voices in his head, which he could not shut off – the lack of privacy, under which others ate from his stomach while others again sing in his brain – the dreary blank which replaced feeling – the dearth of all but two values – the total monotony more than the wickedness: these had begun to kill the joy of life which belonged to his boyhood.” White, *The Once and Future King*, 130.

⁶⁸ T. H. White, *Merlin* könyve (Szeged: Szukits, 1997), 81. Ez a párhuzam Orwell *Állatfarmjának* záró jelentében is megfogalmazódik. „Tizenkét hang üvöltözött dühösen, és a hangok mind teljesen egyformák voltak. Most már nem volt kérdéses, hogy mi történt a disznók arcával. Az állatok a disznókról az Emberekre, az Emberekről a disznókra, aztán a

man beings – not human, but like humans, a bad copy.”)⁶⁹

A vadludak között Wartnak nem kell számolnia semmilyen ideológiai nyomással. Békére lel, és a szabadság egy korábban nem tapasztalt formájára talál. A legtöbbet itt tanul egy olyan társadalomról, ahol a háborúnak nincs létjogosultsága, hiszen mind a közösségi tulajdon, mind a nacionalizmus hiányzik, amelyet a későbbiekben Merlin a háború elsődleges okaiként azonosít. Ha fel is merül ebben az epizódban a háború viselésének gondolata az adott faj sajátja ellen, az csupán egy elképzelhetetlen, nevetséges és megvetendő dologként fogható fel a vadludak között, akiknek az utópikus világa az individualizmuson és a pacifista látásmódon alapul.⁷⁰ Nincs szükségük a területük határainak növelésére, mivel úgy tartják, mindig jut elegendő tér és étel mindenkinek.⁷¹

Wart számára egy ideális leckeként jelenik meg a vadludas kaland, melyben kedvességgel és türelemmel tanítják, és feloldást is talál a hangyakalandban átélt tapasztalatra. Ám a fiú itt még nyitott a harcra és a lovagi életre, nem feltétlenül érzi a tanulság fontosságát.⁷² Sokkal inkább értelmezhető az utolsó epizód egyfajta utópikus feloldásként a mesevilágokba tett utazások végén, azt sugallva, hogy az átélt nehézségek és tapasztalatok ellenére létezik olyan megoldás, amelynek segítségével képes biztosítani birodalma jövőjét és gyarapodását.

A *Merlin* könyvében Arthur már meglévő tapasztalatainak birtokában éli újra az egykori történetet. Érdeklődik a politikai kérdésekről, szabadságról, magántulajdonról annak reményében, hogy képes fordítani helyzetén utolsó harcának előestéjén. Visszatérve a fiktív valóságba Arthurt az állatok és öreg tutora gondolatról gondolatra vezetik, és próbálják meggyőzni a politika és az ideológia veszélyes, az embereket befolyásoló és uraló hatásai felől. Merlin továbbra is az individualizmus és az anarchia mellett érvel, és a nacionalizmus, a háború okának, az emberiség nagy átkának ellenszerét a nemzetek eltörlésében látja. Egy ilyen horderejű változtatásra már nem nyílik mód – a tanulság ismét az olvasónak szól –, így Arthur, a marcona, mogorva, patrióta sün társaságában Anglia szabad ege alatt tett sétájában megbékél a helyzetével, képes felülemelkedni az addig elviselhetetlennek érzett problémákon. Azonosul a vidékkel: látomása a birodalomról és a természet harmonikus világáról lehetővé teszi számára, hogy az integritásról, altruizmusról és az emberi heroikusságról elmélkedjen,

disznókról megint az Emberekre néztek, és már nem tudták megmondani, melyik az Ember, és melyik a disznó.” George Orwell, *Állatfarm*, ford. Szigyártó László (Budapest: Európa, 2000), 131. “Twelve voices were shouting in anger, and they were all alike. No question, now, what had happened to the faces of the pigs. The creatures outside looked from pig to man, and from man to pig, and from pig to man again; but already it was impossible to say which was which.” George Orwell, “Animal Farm”, in *The Penguin Complete Novels of George Orwell* (Harmondsworth: Penguin, 1983), 66.

⁶⁹ T. H. White, *The Book of Merlyn* (New York: Penguin Putnam Inc., 2013), 86.

⁷⁰ Brewer, T. H. *White's The Once and Future King*, 160. A „politikájuk – igaz ezzel nem sokat foglalkoztak – patriarchális és individualista volt, a szabad választáson alapult. És természetesen sosem háborúztak.” White, *Merlin könyve*, 102. “Their politics, so far as they had any, were patriarchal or individualistic, founded on free choice. And of course they never went to war.” White, *The Book of Merlyn*, 114.

⁷¹ Vö. White, *Üdv néked, Arthur, nagy király*, 111-112., White, *Merlin könyve*, 101-102., White, *The Once and Future King*, 171., White, *The Book of Merlyn*, 112-114.

⁷² „- Azok a te hangyáid – meg az emberek is – abba fogják hagyni a háborúskodást, ha megtanulnak repülni. - Én szeretem a háborút – mondta Wart. - Lovagnak való.” White, *Üdv néked, Arthur, nagy király*, 111.

és végül megértse az igazság fontosságát,⁷³ illetve annak az erővel szembeni elsődlegességét, melyre Merlin ezúttal is óva inti – az olvasó pedig az *Üdv néked, Arthur, nagy király* elkövetkező fejezetein és könyvein keresztül szembesül az erő és igazság különös esetével, e két fél kibékítésére tett kísérletekkel.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Aristotelész. *Politika*. Budapest: Gondolat, 1969.

Benveniste, Émile. „Szubjektivitás a nyelvben,” in Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László, szerk. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest: Osiris, 2002. 59-64.

Bényei Tamás. *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikai és politikái*. Pécs: Pannónia Könyvek, 2013.

Braun Soma. *A népmese*. Budapest: Genius Kiadó, 1923.

Brewer, Elisabeth. *T. H. White's The Once and Future King*. Cambridge: D. S. Brewer, 1993.

Clayton, Edward. „Aesop, Aristotle, and Animals: The Role of Human Fables in Human Life.” *Humanitas* XXI.1-2 (2008): 179-200.

Derrida, Jacques. „Az elkülönböződés.” In Bacsó Béla, szerk. *Szöveg és interpretáció*. Budapest: Cserépfalvi Kiadó, 1991, 43-64.

Jarman, A. O. H. „The Welsh Myrddin Poems.” In Roger Sherman Loomis, szerk., *Arthurian Literature in the Middle Ages*. Oxford: Clarendon Press, 1959, 20-30.

Lacan, Jacques. „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichanalitikus tapasztalat feltárja számunkra.” In Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László, szerk. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest: Osiris, 2002, 65-69.

Lynch, Andrew. *Malory's Book of Arms: The Narrative Combat in Le Morte Darthur*. Cambridge: D. S. Brewer, 1997.

Orwell, George. *Állatfarm*. Ford. Szíjgyártó László. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000.

———. „Animal Farm.” In *The Penguin Complete Novels of George Orwell*. Harmondsworth: Penguin, 1983.

Ross, Sir David. *Arisztotelész*. Budapest: Osiris, 1996.

Sharma, Pandit Vishnu. *Panchatantra*. Fordította G. L. Chandiramani. New Delhi: Rupa Publications India Pvt. Ltd, 2011.

White, T. H. *Üdv néked, Artúr, nagy király*. Budapest: Gondolat, 1973.

———. *The Once and Future King*. New York: Penguin Group USA, Inc. 2008.

———. *Merlin könyve*. Szeged: Szukits, 1997.

———. *The Book of Merlyn*. New York: Penguin Putnam Inc., 2013.

⁷³ Brewer, T. H. *White's The Once and Future King*, 161-162.

———, ford., szerk., *The Book of Beasts*. New York: Dover Publications, Inc. 1984.

Zafiropoulos, Christos A. *Ethics in Aesop's Fables: The Augustana Collection*. Boston: Brill, 2001.

KISS FRUZZSINA

„FÉLIG SZÖRNY, DE FÉLIG ISTEN.” A GROTESZK MEGJELENÉSE VICTOR HUGO *A NEVETŐ* EMBER CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Hugo 1869-ben publikálta *A nevető ember* című művét, száműzetésének éveit alatt. A regényt kortársai ambivalensen fogadták, de megítélése ma sem egyértelműen pozitív a magyar szakirodalomban.¹ Az alapötlet szerint egy politikai trilógia első részeként kívánta Hugo megírni, a címe pedig az „*Arisztokrácia*” lett volna. A trilógia azonban nem jött létre. Ettől természetesen nem lehet elvonatkoztatni, a regény világát a hatalom kontextusa erősen áthatja. A mű megjeleníti Hugo társadalomfilozófiáját; az intézményes rend, a hatóság karikatúrája, a főszereplők, Gwynplaine, Ursus és Dea pedig a nép megjelenítői. Murányi Győző a következő kritikát fogalmazza meg „A regény csupa túlzás, szereplőiben oly nagy ellentétek egyesülnek, hogy minden emberi hitelességüket elveszítik.”² Ez az eltúlzás, a határok áthágása valóban megjelenik *A nevető ember*ben. Myriam Roman kifejti, hogy a regényben a hőstípus nem a társadalmi funkcióknak felel meg, hanem megosztó, melodramatikus hősookról van szó, úgy, mint, talált gyermek, törvénytelen gyermek, sátáni vagy angyali karakterek, szörnyek testben vagy pedig lélekben.³

Eddigi kutatásaim a nevetséges és a kísérteties összefüggéseinek feltárására irányultak, ehhez használtam alapul *A nevető ember* című regényt. A jelen pillanatban a groteszk tűnik a kategóriák összefoglalójának. Ahhoz, hogy ezt kimondhassuk, végig kell követnünk a groteszk fogalmának megváltozását, mely a romantika történeti fázisaiban módosul. A francia romantika groteszk fogalma kialakítójának Victor Hugót tartják, s a groteszk világgép nem csupán *A nevető ember*ben jelenik meg. *A király mulat* című dráma központi alakját Triboulet-t az hugói groteszk egyik fő reprezentánsaként tartja számon a szakirodalom.

Jelen dolgozatomban egyfelől annak a feltevésnek a bizonyítására vállalkozom, mely szerint a regény szereplői, a jellemek, de a történet sem csupán írói melléfogás eredménye, hanem nagyon is tudatos koncepciónak vannak alárendelve. Az egyik, igen elterjedt koncepció magában foglalja a Quasimodo – Triboulet – Gwynplaine alakok hármását, ahogyan Hugo társadalomról, hatalomról alkotott nézeteit is. Másfelől, dolgozatomban tétje az hugói groteszk, tágabbról pedig a népi nevetéskultúrához kapcsolódó elemek feltárása, kimutatása *A nevető ember* című regényben.

¹ Murányi Győző, *Az Óceán-ember Victor Hugo élete és művei* (Budapest: Gondolat, 1970), 398.

² Ua.

³ Myriam Roman, *Victor Hugo et le Roman Historique*, Compte rendu de la communication au Groupe Hugo du 25 novembre 1995. *Le Magazine Littéraire*, 405. (2002): 48.

A groteszkről

A regény elemzése szempontjából megkerülhetetlen, hogy a groteszk fogalmát hosszadalmasabban kifejtssem. A vizsgálódásaimhoz elsősorban, mint már említettem Hugo groteszk-elméletét használom föl, mégis fontosnak tartom felvázolni, hogy a groteszk honnan indul, s hogyan alakul át a romantikában, és röviden bemutatom azt is, hogy a modernitásban hogyan változik meg a jelentése. A groteszk történetisége természetesen több szakirodalmat felölelő anyaggal rendelkezik, én az elemzés szempontjából releváns mozzanatokot emeltem ki dolgozatomban. Ehhez Mihail Bahtyin művét⁴ vettem alapul, aki könyvében meglehetősen kimerítő történeti áttekintést ad a groteszk jelentésének megváltozásáról, a különböző motívumok átalakulásáról. Ezek közül sem mutatom be mindegyiket, csak azokat, amelyek *A nevető ember* című regény kapcsán fontosak lehetnek. Jurij Mann kifejti, hogy noha Bahtyin műve valóban az egyik legértékesebb áttekintés a groteszkről, nem lehet figyelmen kívül hagyni a tényt, hogy Bahtyin a groteszk súlypontját a középkori nevetéskultúrára helyezi, s ebből a szemszögből elemzi a továbbiakban a romantikus, illetőleg a modern groteszk elméleteit.⁵ Bahtyin ebben a könyvében határozza meg a groteszk realizmus fogalmát mint esztétikai kategóriát. Rabelais-hoz kötődően a középkori népi nevetéskultúra mozzanatait igyekszik feltárni, meghatározni, s ehhez képest fogalmazza meg a groteszk realizmust. A középkori nevetéskultúrában a nevetésnek különös szerepe van. Ez a nevetés mindig ünnepi és egyetemes.⁶ Erről a későbbiekben még bővebben írok. Ami itt fontos, az az, hogy a groteszk a népi nevetéskultúra alapján egy olyan esztétikai felfogás kifejeződése, melyben az anyagi-testi nem vált egyénivé, és nem választják el határok a külvilágtól. A testi megjelenítés minden téren túlburjánzik, eltúlzott, hatalmas, a test részleteinek ábrázolása minden határt túllép.⁷

Elsőként vizsgáljuk meg közelebbről a groteszk szót. A groteszk ábrázolásmód gyökerei mélyre nyúlnak vissza; már a mitológiában és archaikus művészetekben is találkozunk ilyen típusú ábrázolásmóddal. Később, a klasszikus periódusban sem tűnik el, azonban a magas művészetektől elszakadva, azok határain kívül jelenik meg és fejlődik tovább. Itt fontos megjegyezni, hogy még nem az irodalmi előfordulásai jelentősek, hanem a képzőművészeti, különböző termékenységű démonok szobrai, kislasztikák, komikus maszkok, stb.⁸ A groteszk igazán a középkor népi nevetéskultúrájában virul ki, és ekkor, a reneszánsz idején tűnik fel a *groteszk* terminus is először. Eleinte azonban jóval szűkebb értelemben volt használatos, a

⁴ Bahtyin, Mihail: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája* (Budapest: Osiris, 2002).

⁵ Az említett gondolat a Budapesti beszélgetés Jurij Mann-nal című írásban olvasható. (Körmendy Zsuzsa és Szilágyi Ákos interjúja) „Budapesti beszélgetés Jurij Mann-nal.” In Szilágyi Ákos, szerk., *Jelenlét* 3 (ELTE Sokszorosító Üzeme), 122.

⁶ Bahtyin, *François Rabelais művészete*, 12.

⁷ Uo. 325.

⁸ Uo. 41.

Titus fürdőjének föld alatti részeinek kiásása során megtalált festett ornamenseket nevezték *la grottescának*.⁹ Ezen ornamenseken lényegében megtalálható már a későbbi groteszk megfogalmazások alapja, a határok áthágása, átlépése, a befejezetlenség. Ezekben az alkotásokban a művészi képzelet szabadsága és játékosága jelenik meg, amely vidámsággal párosul. Egészen a 18. századig azonban a groteszket elítélik mint a „természetes formák és arányok durva megsértését”.¹⁰ Mint már említettem, a 17-18. században a groteszk nem tartozhatott a magas irodalomhoz és művészethez. A 17. század második felétől a karneváli szertartások változáson esnek át, elszegényednek, elsekélyesednek. A groteszk egy idő után elveszítette a kapcsolatát a vásári kultúrával, majd irodalmi konvencióvá alakult, és megváltozott.¹¹ A groteszk ábrázolásmód „formalizálódott”,¹² így különböző irányzatok különböző célokra használhatták fel. Ekkor még a groteszk forma tartalma, jellege érintetlenül megőrződött a *comedia dell’artéban*, Molière-nél.

A 18. század második felében viszont lényeges változások kezdődnek el, melyek az irodalomra és az esztétikai gondolkodásra is kiterjednek. Németországban ekkor Harlequin alakja körül irodalmi harc lángol fel. Ennek alapja az a mindent átfogó kérdés, eszme volt, hogy mi engedhető meg a művészetben. Megengedhetőek-e olyan jelenségek, melyek nem tartoznak a szép és fenséges kategóriáihoz?¹³ Ehhez a vitához igen sokan hozzászóltak, többek között Möser és Flögel is.¹⁴ Mindketten a Harlequin, s vele kapcsolatban a groteszk mellett állnak ki, s mindketten a groteszk komikumot ismerik el, melynek a nevetés az egyik fő motívuma, s ezt a nevetést mindketten vidám, örömteli dologként értelmezik, tehát a groteszk egy korábbi szakaszát veszik alapul. Ekkor már a groteszk új stádiumban jelenik meg a korai romantikában. A világ szubjektív érzékelésformájának egyik típusaként tör elő, így már igen messze esik az eredeti jelentésétől.¹⁵ A romantikus groteszk nagy hatással volt a világirodalomra. A romantikus groteszk a reneszánsz hagyományra – főleg Shakespeare-re, Cervantesra – épül, és rajtuk keresztül értelmezi a középkori groteszket is. A népi karneváli kultúra még élő formái csak nagyon kevéssé hatnak a romantikára, inkább az irodalmi tradíciók válnak meghatározóvá. Tagadhatatlan azonban, hogy a népi színjátszás és a vásári komédiázás nagy hatással volt rá.

Szemben a középkori és reneszánsz groteszkkal, a romantika groteszkgfogalma nem az össznépi kultúrához kapcsolódik, hanem valamiféle magányhoz, izoláltsághoz, amely az

⁹ Uo. 42.

¹⁰ Uo. 43.

¹¹ Ua.

¹² Uo. 44.

¹³ Uo. 45.

¹⁴ Möser a *Harlequin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen* (In Möser, J: *Sämtliche Werke*, Band IX.), Flögel pedig Flögel - W. Ebeling: *Flögel's Geschichte des Grotesk-Komischen* (Leipzig: 1862) című munkájában értekezik a problémáról.

¹⁵ Bahtyin, *François Rabelais művészete*, 46.

egyénben zajlik.¹⁶ A komikum szenved el a legfontosabb változásokat a romantikus groteszkben. A nevetés nyilvánvalóan jelen van, de csak redukált alakban, humorként, szarkazmusként, iróniaként jelentkezik. A pozitív, újjászülető mozzanata majdhogynem eltűnik, így a nevetésből hiányzik a vidám és örvendező tónus. Olyan különbségek jönnek létre ez által a változás által, melyek alapvetően megkülönböztetik a romantikus groteszket a reneszánsz groteszktől. Ezek a változások a szörnyűségeshez való viszonyban mutatkoznak meg a leglényegesebben, legélesebben.¹⁷ A romantikus groteszk világa ugyanis riasztó, elidegenült világ, minden, ami hétköznapi, közönségesnek tekintett, itt teljesen átértékelődik, és a saját világ idegenné alakul. A legotthonosabb, legmegszokottabb dolgok is rémségesbe fordulnak át. Ezzel teljesen szemben áll a népi nevetéskultúra, ahol a szörnyűséges is vidám képekben jelenik meg, és csakis akkor, amikor a nevetés már fölébe kerekedett.

A reneszánsz nevetéskultúra az embert egy félelem nélküli világba kalauzolja el, míg a romantikus a világ félelmetes oldalát helyezi előtérbe.¹⁸

A *nevető ember* elemzésének szempontjából fontos megemlíteni a maszk motívum fontosságát a groteszk ábrázolásban. A maszk viselése a határok átmeneti, változékony, áthágható voltát jeleníti meg. A reneszánszban az álarc viselésében az élethez való játékos viszony fejeződik ki, továbbá a groteszk legmélyebb lényege tör felszínre. A romantikus groteszkben azonban a maszk jelentéssége elszegényedett, illetőleg új jelentéseket vesz fel. A maszk viselése valami eltitkolásának, elfedésének a mozzanata. A romantikus groteszkben megjelennek a marionettek és bábok, és az embert is ekképpen ábrázolja – kiszolgáltatva valamiféle felsőbb létezőnek, mellyel szemben az ember válik bábuává. Az eddig tárgyalt groteszk elemek elsősorban a német korai romantikára jellemzőek.¹⁹

A francia romantikára jellemző groteszk meghatározásnak a legfontosabb alakja Victor Hugo, aki a már említett Cromwell drámához írt előszóban, valamint a William Shakespeare monográfiához írott előszavában értekezik a groteszkről. Hugo meglehetősen tágan értelmezi a groteszk fogalmát. Már az antikvitásban is megtalálni véli, szerinte minden irodalom ide sorolódik, mindenhol megtaláljuk a groteszk formát. A groteszk leglényegesebb aspektusa a rútság, és éppen ezért azonosítható a rút esztétikájával. Ezen kívül Hugo a groteszket a fenséges ellenében határozza meg, melyek kiegészítik egymást, és egységük teremti meg az igazi szépséget.²⁰ „Ekkor majd a költészet [...] megváltoztatja a szellemi világ egész arculatát. [...] alkotásaiban összevegyíti az árnyat a fénnel, a groteszket a fenségessel, más szóval a testet a lélekkel [...] Íme, új forma fejlődik ki a művészetben. Ez a típus a groteszk. Ez a forma a komédia.”²¹ Szemes Péter cikkében rávilágít arra, hogy a hugói elképzelésben „[a] groteszk

¹⁶ Uo. 47.

¹⁷ Uo. 49.

¹⁸ Ua.

¹⁹ Uo. 50.

²⁰ Uo. 53.

²¹ Victor Hugo, „Előszó a Cromwell című drámához”, ford. Lontay László, in *Victor Hugo válogatott drámái*, (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1962), 637.

révén tárul ki a szépség megnyilvánulásának szférája [...] A szép mellett megjelenik a rút, a fenséges mellett a nevetséges.”²² A dualitás alapvetően jelen lévő Hugo groteszk fogalmában. Két – látszólag – ellentétes fogalompár összeolvasásával jön létre a groteszk, s olyan kettősségben nyilvánul meg, mint a jókedv – szomorúság, derűtség – düh, komikus és tragikus. E kettősség nem csupán a történet szintjén van jelen, megjelenik a karakterábrázolásban. Egy karakteren belül is keverednek a különböző elemek, és a karakterek egymással is szemben állnak.²³ Hugo groteszk fogalmát, annak mélységét az elemzés során igyekszem feltárni és bemutatni.

A következő teoretikus, akinek a művét meg kell említeni, Wolfgang Kayser. Ő a *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*²⁴ című művében vizsgálja a groteszket. Bahtyin azonban felhívja a figyelmet arra, hogy bár ez a mű az első komoly értekezés a groteszkről, mégsem lehet kritika nélkül hozzá fordulni. Kayser ugyanis modernista szemüvegen keresztül értelmezi a groteszk fogalmát, ami megállja a helyét a romantikát tekintve (megjegyzendő, hogy nem a romantika egészére igaz), s később a modern groteszk felfogást illetően, de semmiképp nem terjeszthető ki az antik és középkori groteszkekre.²⁵ Kayser ez utóbbiakkal nem is igen foglalkozik a művében, csupán megemlíti őket. Bár a romantika felszámolta a nép nevetéskultúrájának legtöbb mozzanatát, azért nem vonatkoztatható el teljes egészében tőle, s tartalmaz olyan elemeket, melyek utalnak erre a kapcsolatra. Kayser groteszk-felfogását ennek a tükrében ismertetem röviden. Kayser szerint a groteszk világban elsőként az ezt átható komorság és félelmetesség tűnik fel, holott, mint az a fenti rövid történeti áttekintésből is kitetszik, ez a romantikáig teljesen ismeretlen volt a groteszk elméletek számára. A groteszk világban e felfogás szerint a legfontosabb mozzanat mindig az ellenséges, az idegen, ami az előbbiről alkotott világképben van jelen.

A groteszk rövid történeti áttekintéséből is kitűnik, hogy a groteszk nem statikus fogalom, hanem állandóan változó. Hugo groteszk-felfogása, amely korának egyik meghatározó fogalma volt, erősen épít a népi nevetéskultúrára is. Ez *A nevető ember* című regényben erőteljesen megnyilvánul, amellett, hogy amint azt látni fogjuk, a műben a nevetés nem a feltétlen öröm forrása, hanem átítatódik valamilyen kísérteties, ijesztő mozzanattal is. Murányi Győző írja a monográfiájában „De a regényben, stílusában van valami macabre, kísérteties, ami végigborzong az olvasó hátgerincén.”²⁶ *A nevető ember* című regényt teljes mértékben áthatja az hugói groteszk fogalma. Az elemzés során is kiderül, hogy ez igaz mind a megjelenített világ, mind pedig a főhős alakjára.

²² Szemes Péter, „Triboulet, a groteszk reprezentánsa”, *Iskolakultúra* 15.8 (2005): 120.
http://epa.oszk.hu/00000/00011/00095/pdf/iskolakultura_EPA00011_2005_08_120-124.pdf

²³ Losada, José Manuel: „Victor Hugo et le grotesque”, *Thélème, Revista, Complutense de Estudios Franceses* 21 (2006): 123.

²⁴ Idézi Bahtyin. Bahtyin, *François Rabelais művészete*, 57, 58.

²⁵ Uo. 58.

²⁶ Murányi, *Az Óceán-ember Victor Hugo élete és művei*, 398.

„Félig szörny, de félig isten” / „Demi-monstre, mais demi-dieu”

Gwynplaine alakjának elemzéséhez a regényben felcsendülő „Félig szörny, de félig isten.” mondat vezet el. E mondatban azon kívül, hogy átsejlik az hugói groteszk fogalom, megragadható a főhős figurájának alapja is. Gwynplaine, aki születését tekintve lord, vándorkomédiásként nő fel. Arcát gyermekkorában szétszabdalták, örökké vigyorgó álarcot alkotva belőle. Ez az arc a nevetésen kívül semmilyen más érzelmet nem képes kifejezni; a sírás, a bánat, a szerelem, az öröm, mind ebben a torz vigyorban oldódnak fel. Míg egyfelől arcával jót tesz, amint azt a későbbi elemzésben látni fogjuk, másfelől a látványát senki nem képes sokáig elviselni: „De ha a nevetés elmúlt, Gwynplaine-t nem lehetett tovább nézni, főleg nőknek nem. Elviselhetetlen látvány.”²⁷ Isteni pozíciója kapcsolódhat az arcán megjelenő homéroszi kacajhoz,²⁸ és ahhoz, hogy lordnak született, ami szinte mindenható pozíciót jelent a regény világán belül. Az idézet másik oldala, mely szörnyként definiálja Gwynplaine-t, utal arcának ijesztő jellegére, azon túl pedig arra, hogy éppen arca miatt Gwynplaine, legalábbis külsejét tekintve, teljesen elveszti emberi jellegét.²⁹ Arcára tekintve valamiféle olyan szörnyűség mutatkozik meg, mely túlmutat minden emberin, szinte felfoghatatlan. Josiana hercegnő, aki pozícióját és külsejét tekintve már-már egy istennőhöz hasonlít, a következőképpen jellemzi Gwynplaine-t:

Te nem vagy rút, te szörny vagy. A rúttság semmi. A szörnyűség nagy dolog. A rúttság az ördög vigyora a szép fölött. Az idomtalanság a fennkölttség ellentéte. Másik oldala. [...] Fenséges vagy. Arcodat villámok szántották fel, és mennydörgés dülta.³⁰

Tu n'es pas laid, toi, tu es difforme. Le laid est petit, le difforme est grand. Le laid, c'est la grimace du diable derrière le beau. Le difforme est l'envers du sublime. C'est l'autre côté.[...] Tu es suprême. Il y a de la foudre dans ta difformité. Ton visage a été dérangé par un coup de tonnerre.³¹

Az idézetben a rúttság és a szörnyűség ellentétként vannak szembeállítva. A szörnyűség nagyságáról, fenségességéről van itt szó. Edmund Burke *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a*

²⁷ Victor Hugo, *A nevető ember*, ford. Németh Andor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1975), 260.

²⁸ Hugo a következőképpen fogalmaz: „Mily teher egy halandó ember vállán az örök kacaj!” Hugo, *A nevető ember*, 259.

„Quel fardeau pour les épaules d'un homme, le rire éternel!” Victor Hugo, *L'homme qui rit* (Paris: Librairie de Victor Hugo Illustré, 1984), 281.

²⁹ Hugónál az emberi–nem emberi problematikája több szinten is megjelenik, gondoljunk csak Quasimodóra, nevének jelentése „hozzávetőleg”, emberi léte *A párizsi Notre-Dame* című regényben többször megkérdőjeleződik. Másrészről *A nevető ember* című regényben is megjelenik a probléma, a comprachicosok munkájának leírásakor, miszerint ők az emberi test átszabásával valamiféle hibrid egyedeket hoznak létre, mint például kakas-ember, váza alakú ember, stb.

³⁰ Hugo, *A nevető ember*, 488-489.

³¹ Hugo, *L'homme qui rit*, 540.

*szépről való ideáink eredetét illetően*³² című művében kifejti, hogy a fenségességnek a rettenet alkotóeleme.

Bármilyen, ami így vagy úgy felkelti a fájdalom és a veszély ideáját, vagyis bármilyen, ami valamiképpen rettenetes, vagy rettenetes dolgokkal kapcsolatos, vagy a rettenethez hasonlóan működik, a *fenségesség* forrásául szolgál, vagyis létrehozza a legerősebb érzést, amelyre az elme képes lehet.³³

A fenségesről szólván ki kell tágítanunk a „rettenet” kifejezés értelmét – véleményem szerint –, és nem pusztán a szó „ijesztő” értelmében kell használnunk. Rudolf Otto *A numinózus az Ószövetségben* című írásában kifejti, hogy a numinózus érzésének egyik alkotóeleme a rettenet – ez azonban sokkal inkább jelenti az emberi elmével felfoghatatlan, megérthetetlen dolgokat (például Isten személyét).³⁴ Valami olyanról van itt szó, amely túlmutat az emberen, nagyobb és csodálatosabb/rettenetesebb nála. Gwynplaine karakterébe beleíródott ez a fajta rettenetesség.

Az hugói groteszk a diszkrepanciára épül, amely nem csupán a főhős karakterében nyilvánul meg, hanem a regény többi szereplőjében, valamint magában a cselekményben is. Gwynplaine, aki rút, de eszes és nemes lelkű, míg a regényben megjelenő szépnek titulált karakterek többsége (Lady Josiana, Lord David) gonoszak és romlottak. René Girard monográfiájában kifejti, hogy Hugo számára éppen a külsőleg szép karakterek válnak egylényegűvé a gyermekeket megcsonkító *comprachicosokkal*.³⁵ Példaként Lady Josianát és Lord Davidet hozza, akik nem mások, mint „arisztokrata *comprachicosok*.”³⁶ Mert míg Lady Josiana beteges vonzalmat érez a rút Gwynplaine iránt, addig Lord David az eltorzítás más formájában leli örömét: a verekedésben. Lord David megüti Gwynplaine-t, ütésével pedig nemcsak áldozata testét torzítja el, de lelkét is, amennyiben cselekedete megszegyeníti őt.³⁷ Az egyetlen szép karakter, aki lelkileg is nemes, nem más, mint a vak Dea.

Megjelenik a műben a számos torz és deformált alak mellett egy igen fontos cselekvő is: Barkilphaedro. Az ő szerepe kulcsfontosságú, mesterkedése folytán tudják meg a lordok, hogy Lord Fermain Clancharlie él, és nem más, mint a kenyerét vándorkomédiásként kereső nevető ember. Barkilphaedro tökéletes megjelenítője a testi-lelki rútságnak, és ugyanakkor a fondorlatosságnak. Alattomos és sunyi, mégis ő az egyik irányító alak a királyi udvarnál. Tö-

³² Edmund Burke, *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. Fogarasi György (Budapest: Magvető Kiadó, 2008).

³³ Burke, *Filozófiai vizsgálódás*, 44.

³⁴ Rudolf Otto, „A numinózus az Ószövetségben”, In Uő, *A szent, Az isteni eszméjében rejlő irracionális és viszonya a racionálishoz*, ford. Bendl Júlia (Budapest: Osiris Kiadó, 1997), 21.

³⁵ René Girard, „Monsters and Demigods in Hugo”, in René Girard, *Mimesis and Theory: Essays on Literature and Criticism* 1953-2005, Robert Doran, szerk. (Stanford, California: Stanford University Press, 2008) 128.

<http://books.google.hu/books?id=CxF0xbB6ooC&pg=PA128&lpg=PA128&dq=gwynplaine+essays&source=bl&ots=Rrw5l3Nbj&sig=Zw4O84LCmvfdFtwEHjNUalNp5KE&hl=hu&sa=X&ei=rFi2U9i5CanD7AaNhoGgCw&ved=0CFYQ6AEwCQ#v=onepage&q=gwynplaine%20essays&f=false> (saját fordítás)

³⁶ Ua.

³⁷ Ua.

kéletes ellentéte Gwynplaine-nek, hiszen míg Gwynplaine származását tekintve a lordok közé tartozik, addig Barkilphaedro alacsonyabb rendű, és ármánykodását felhasználva jutott be az udvarhoz. („Josiana szép volt, fiatal, előkelő, gazdag, hatalmas, híres, és Barkilphaedro öreg, rút, alacsony, szegény, gyámoltalan, sötét alak.”³⁸)

A karakterek ellenpárjai tehát jól megfigyelhetők, , Josiana hercegnő Deával áll szemben, Lord David pedig Gwynplaine ellenpárjaként értelmeződik. A szépség és rútság kettőssége tehát erőteljesen jelen van a regényben, folyamatos inverziók formájában. „Megérzi, hogy a teremtésben nem minden emberileg szép, hogy ott van benne a rút a szép mellett, a torz a bájos szomszédságában, a groteszk a fenséges visszáján, a rossz a jóval, az árny a fénnel együtt.”³⁹ – írja Hugo a Cromwell-előszóban. A nevető emberben is látható, hogy e kategóriák egymást definiálják, egyik a másik nélkül nem értelmezhető, és ilyenként mutatkoznak meg a szereplők jellemében, külsejében is.

A regény egyik igen fontos jelenete, ahol Gwynplaine groteszsége kiélezve jelen van, a *Legyőzött káosz* című darab előadása. Gwynplaine, Ursussal és Deával együtt vándorkomédiásként keresi a kenyerét. Maga a darab a teremtéstörténet parafrázisa, azt mutatja be, miként lesz úrrá az ember a káoszon. Látható tehát, hogy magasztos téma jelenik meg a regényen belül. Ám a fenséges pillanat nevetésbe torkollik, mihelyst a fény Gwynplaine örökösen nevető arcára vetül: A nép megállíthatatlanul nevet. Érdemes megvizsgálni e jelenetben a nép nevetését. Nem mellőzhető a tény, miszerint Rabelais művészete nagy hatással volt Hugóra. Rabelais-t a népi nevetéskultúrának a megjelenítőjeként tartják számon. A népi nevetés mindig ünnepi, közösségi, valamiféle misztikus tevékenység.⁴⁰ A népi nevetésben feloldódik a nevetető és a nevető is, a kettő nem választható el egymástól, mivel a nevetés pillanatában a nevető is eggyé válik a nevetetővel. Önmagán is nevet. A *nevető emberben* megjelenő vándorkomédiás jelenetben sok hasonlóságot vélünk felfedezni a rabelais-i népi nevetés megjelenítésével. A nép nevetésének leírására Hugo a következő szavakat használja:

Leírhatatlan a tömeg megdöbbenése. Harsogó kacajban törtek ki.[...] Nevettek a nevetésén mindenütt, fenn, lenn, előtt, hátul, férfiak, nők, aggok, rózsás arcú gyermekek, jók, rosszak, vidámak, szomorúak, mindenki⁴¹

Un soleil de rire surgissant, tel était 'effet. [...] On riait autour de ce rire; parout, en haut, an bas, sur le devant, au fond, les hommés, les femmes, les vieilles faces chauves, les roses figures d'enfants, les bons, le méchants, les gens gais, les gens tristes, tout le monde.⁴²

A *nevető ember* című regényben kitűnik, hogy a nép teljesen feloldódik a nevetésben, és ez részben az öntudat, önkontroll elvesztésének is köszönhető. Gwynplaine ebben a jelenetben

³⁸Hugo, *A nevető ember*, 223.

³⁹ Hugo, „Előszó a Cromwell című drámához”, 637.

⁴⁰ Bahtyin, *François Rabelais művészete*, 20.

⁴¹ Hugo, *A nevető ember*, 287.

⁴²Hugo, Victor: *L'homme qui rit*, 315.

valóban bohóc, s érzi szerepének határait. Ő maga jótkony lélek, hiszen nevető arcával fedést hoz a szegényeknek. A nép nevetése ebben a jelenetben közelítődik a rabelais-i hagyományhoz. Ezzel a szemben áll az általam a továbbiakban részletesebben vizsgált jelenet, mely a Lordok Házában játszódik. Gwynplaine itt is kiáll a „színpadra”. Megjelenése, szavai meghökkentőek, csakúgy, mint a *Legyőzött káosz* című darab esetében. A lordok döbbenten szemlélik, ám Gwynplaine elneveti magát, nevetése pedig ragadós.

Elsőként vizsgáljuk meg a lordok nevetését. Ebben a formában itt is a népi nevetés tükröződik vissza. A lordok önmagukat megtagadva, szinte elállatiasodva kacagnak.⁴³ Gwynplaine, aki ezúttal, mint szubjektum, s nem, mint bohóc áll ki a lordok elé, ám éppen bohócszerepébe csúszik vissza, amikor kinevetik. Más perspektívából tekintve, ha a rabelais-i népi nevetéskultúrának megjelenéseit vizsgáljuk, kezdetektől fogva nem tudott kilépni a bohóc szerepből. Hiszen a középkor nevetéskultúrájának a bolondok, bohócok jellegzetes alakjai, a karneváli szellem megtestesítői, és olyan állandósult figurák, akik nem léteznek a szerepük határain kívül, vagyis, a mindennapi életben is bohócként jelennek meg.⁴⁴ Ilyen figura Gwynplaine is, azonban őt arca teszi örök bohóccá. Ezért lesz komikus és tragikus figura egyaránt. Arca Gwynplaine-t ismételten a népi nevetéskultúrához köti, amely maszkként funkcionál, hiszen örök nevetése mimikai torzítás eredménye, amely, mint azt Bahtyin is kiemeli, az álarc leszármazottja.

A népi nevetéskultúrában a maszknak az élethez való játékos viszonya tűnik ki; Gwynplaine esetében ez a játékos, örökké változó viszony csupán a *Legyőzött káosz* című darab előadása során villan elő. Azonban, ha a két „színházi” jelenetet megvizsgáljuk, felmerül annak kérdése, hogy a maszk jelentése hogyan változik meg. Látható, hogy a karakter tragikuma (és kísértetiessége) éppen abból adódik, hogy maszkja – arca kiüresedett, jelentés nélküli. A kontextusba helyezve, tudniillik a *Legyőzött káosz* című darabban, ahol funkciója a döbbenet keltésén keresztül a nevetés kiváltása, arca valóban eléri célját. Mivel a színházi jelleg a regény több pontján is felmerül, így ennek hatása alól nem vonható ki Gwynplaine karaktere az elemzés során, tehát ennek fényében kell megvizsgálni a Lordok Házában történő felszólalását, ahol, amíg ő maga el nem neveti magát, a Lordok borzongva, félelemmel figyelik. Ebben a jelenetben arca éppen az ellenkezőjét éri el, szándéka szerint komolyan kellene őt venni, a nép nevében szólal meg, ám ez éppen arca miatt nem történik meg. Gwynplaine valódi tragikuma az a kettősség, ahogyan viszonyulnak hozzá, hiszen ő az, aki származásának, születési jogainál fogva szembeszállhat az elvakultan merev társadalmi rendszerrel.⁴⁵ Másfelől éppen az eltorzított arca miatt szavai nem vehetőek komolyan.

A lordok, akik pozíciójukat tekintve a nép fölött állnak, éppen a néppel azonosulnak a nevetés által. Emberi mivoltukban jelennek meg, holott, mint már említettem, pozíciójukat

⁴³ Hugo, *A nevető ember*, 547.

⁴⁴ Bahtyin, *François Rabelais művészete*, 24.

⁴⁵ Isabel Roche, *Character and Meaning in the novels of Victor Hugo* (Lafayette, IN: Purdue University Press, 2007), 23.

tekintve istenek, tetteiket tekintve pedig szörnyek. A nép megjelenik azon a helyen, ahová egyébként nem tud betörni. Mindkét jelenet fontos mozzanata az embernek a nevetésben való teljes feloldódása. A *Legyőzött káosz* című darab előadása során szinte karneváli nevetés jelenik meg, amelyben a nevető az egész világot neveti ki, önmagát nem helyezi kívülre. Megjegyzendő, hogy Bahtyin elválasztja a népi ünnephez kapcsolódó nevetést az újkor szatirikus nevetésétől. Szerinte az utóbbiban nem történik meg az egyén feloldódása, önmagát mindig a kinevetett tárgyon kívülre helyezi, mintegy szembeállítja vele.⁴⁶

A groteszkhez kapcsolódóan érdemes megemlíteni Charles Baudelaire nevét, aki *A nevetés mibenlétéről és általában a komikumról a képzőművészetben* című tanulmányában⁴⁷ többek között a sátáni kacajról és a groteszk tárgyról, illetőleg a groteszk tárgyon való nevetésről értekezik. Elméletének lényege a nevetés különböző fajtáinak megkülönböztetésében áll. Kijelenti, hogy a nevetés nem más, mint az ember bűnbeesésének következménye, és a Paradicsomból való kitaszítottság állapotának megjelenítője. Baudelaire többféle nevetést különböztet meg, ezek egyike „a groteszk jelenségek által kiváltott nevetés”. Ez esetben a nevetés oka nem az embertársaink felett érzett fölényben rejlik, ehelyett mély és axiomaticus. A groteszk szót olyan alkotásra használja, „melyben a természetben eleve meglévő elemek utánzása játszik közre.”⁴⁸ A groteszk alkotáson való nevetés tehát sokkal inkább a természet legyőzése feletti örömet jelenti. Térjünk vissza a már fentebb elemzett két regénybeli jelenetre, a *Legyőzött káosz* című darab előadásához, valamint Gwynplaine beszédéhez a Lordok Házában. Mindkét esetben nevetés csendül fel, melyet legfőképpen Gwynplaine arca vált ki, az az arc, melyet emberek alkottak neveltetőnek. Ilyeténképpen testének átszabása a természet legyőzése, miként maga Hugo is fogalmaz: „A természet sosem ilyen tökéletes.”⁴⁹ A nevetés, amelyet a groteszk kiváltani képes ebben az értelemben ősi, mély, s ezáltal közelít a fentebb már említett népi nevetéskultúrából ismert nevetéshez, melyben eggyé válik a nevető és a neveltető. Baudelaire szerint a komikum sosem a tárgyban, hanem mindig a nevetőben van jelen,⁵⁰ a nevetés pillanatában azonban egyesül a kettő.

⁴⁶ Bahtyin, *François Rabelais művészete*, 20.

⁴⁷ Charles Baudelaire, „A nevetés mibenlétéről és általában a komikumról a képzőművészetben”, in Vayer Lajos, szerk., *Charles Baudelaire válogatott művészeti írásai* (Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964)

⁴⁸ Uo. 80.

⁴⁹ Hugo, *A nevető ember*, 257.

⁵⁰ Baudelaire, „A nevetés mibenlétéről”, 87.

Befejezés

Gwynplaine rendkívül összetett figura, s éppen ezért több szempontból lehetséges elemezni. E dolgozatban igyekeztem feltárni *A nevető ember* című regény világán belül megjelenő hugói groteszket. Ehhez szükségesnek ítéltam a groteszk történeti változásának rövid áttekintését, hiszen ahhoz, hogy megérthessük Hugo groteszk fogalmát, elengedhetetlen megismernünk az utat, mely elvezetett a romantikára jellemző újfajta, a klasszikusnak mondható, középkori groteszk fogalomhoz képest merőben eltérő groteszk-felfogáshoz. Utóbbiban a nevetés, az öröm mozzanata átértékelődik, s már nem az önfeledtséget, a mély, ünnepi érzést jelenti, hanem valamiféle izoláltságot, idegenséget, mely az egyénben képződik meg. Ez egészül ki a félelmetes, az ismeretlen érzéseivel, valamint megjelenik benne a szörnyűség is. *A nevető emberben* is jól látható a folyamat, noha a regény reflektál a népi nevetéskultúrára jellemző ünnepi nevetésre is. Gwynplaine alakja a különbözőképpen értelmezhető. Egyfelől ő Lord Fermain Clancharlie, másfelől pedig Gwynplaine. Ha elfogadjuk azt a tényt, hogy elvetk téle az arcát, akkor el kell fogadni azt is, hogy ő mint Lord Fermain Clancharlie nem létezik. Létezne, ha arcát nem torzították volna el. Gwynplaine bohóc figurája csupán utánzata a Lordnak, de nem azonos vele. Nem csupán utánzatként tekinthető azonban, hanem szubjektumként is, csak hogy álarcától nem tud szabadulni. Ha úgy tetszik: két ellentétes világ között lebeg. A Lordok világából arca miatt ki van rekesztve, nevetésbe torzuló arca miatt nem vesz komolyan. Ursus világából annyiban kirekesztett, amennyiben saját magát nem ismerheti meg. A hatalmasok tiporták a porba, a nyomorultak segítették fel – olyan ellentét ez, mely a regény egész világát végig kíséri, s nem is oldódik fel soha. Sok kérdés merül fel Gwynplaine figurájával kapcsolatban. Bohócként tekinthetünk-e rá? Ha nem, miért nem? Ki, mi ő valójában? A nép szimbóluma vagy pedig egy végtelenül tragikus figura? Ezekre a kérdésekre a dolgozatomban próbáltam választ adni, s egyvalami biztosan látszik. Gwynplaine karaktere mindig megreked a köztes létben, hiszen éppen csak félig lord, félig pedig vándorkomédiás. Félig komikus figurának tekinthető, hiszen a komikumelméletek alapjai testesülnek meg benne, félig pedig kísérteties, hiszen az arcán megjelenő örök kacaj rettenetessé, félelmetessé teszi. Míg egyszer katarzishoz mérhető hatást képes kiváltani az emberekből, ugyanakkor a katarzis a nevetésben nyilvánul meg, amely ebben a kontextusban nem magasztos és nem megváltó. Valóban igaz rá Hugo jellemzése, „Félig szörny, de félig isten.”⁵¹

HIVATKOZOTT MŰVEK

Baudelaire, Charles. „A nevetés mibenlétéről és általában a komikumról a képzőművészetben.” In Vayer Lajos, szerk. *Charles Baudelaire válogatott művészeti írásai*. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964. 72-88.

⁵¹ Hugo, *A nevető ember*, 266.

- Bahtyin, Mihail. *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Fordította Könczöl Csaba. Budapest: Osiris Kiadó, 2002.
- Burke, Edmund. *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről alkotott ideáink eredetét illetően*. Fordította Fogarasi György. Budapest: Magvető Kiadó, 2008.
- Girard, René. „Monsters and Demigods in Hugo.” In René Girard. *Mimesis and Theory: Essays on Literature and Criticism* 1953-2005. Robert Doran, szerk. Stanford, California: Stanford University Press, 2008. 125-133.
- <http://books.google.hu/books?id=CxF0xbB6ooC&pg=PA128&lpg=PA128&dq=gwynplaine+essays&source=bl&ots=Rrw5l3Nbj&sig=Zw4O84LCmvfdFtwEHjNUaINp5KE&hl=hu&sa=X&ei=rFi2U9i5CanD7AaNhoGgCw&ved=0CFYQ6AEwCQ#v=onepage&q=gwynplaine%20essays&f=false>
- Hugo, Victor. *A nevető ember*. Fordította Németh Andor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1975.
- Hugo, Victor. „Előszó a Cromwell című drámához.” Fordította Lontay László. In *Victor Hugo válogatott drámái*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1962. 629-678.
- Hugo, Victor. *L'homme qui rit*. Paris: Librairie du Victor Hugo Illustré, 1984.
- Körmendy Zsófia – Szilágyi Ákos. „Budapesti beszélgetés Jurij Mann-nal.” Szilágyi Ákos, szerk. *Jelenlét* 3. ELTE Sokszorosító Üzeme.
- Losada, José Manuel. „Victor Hugo et le grotesque.” *Thélème, Revista, Complutense de Estudios Franceses* 21 (2006): 115-124.
- Murányi Győző. *Az Óceán-ember, Victor Hugo élete és művei*. Budapest: Gondolat, 1970.
- Roman, Myriam. *Victor Hugo et le Roman Historique*, Compte rendu de la communication au Groupe Hugo du 25 novembre 1995., *Le Magazine Littéraire*, 405, (2002): 47-49.
- Roche, Isabel. *Character and Meaning in the novels of Victor Hugo*. Lafayette, In: Purdue University Press, 2007.
- Szemes Péter. „Triboulet, avagy a groteszk reprezentánsa.” *Iskolakultúra* 15.8. (2005): 120-124.
- http://epa.oszk.hu/00000/00011/00095/pdf/iskolakultura_EPA00011_2005_08_120-124.pdf
- Otto, Rudolf. *A szent, Az isteni eszméjében rejlő irracionális és viszonya a racionálishoz*. Fordította Bendl Júlia. Budapest: Osiris Kiadó, 1997.

SERESTÉLY ZALÁN

ÖNFELEDÉS, EVILÁGISÁG

BORGES GAUCSÓINAK MEGVÁLTÁSIGÉNYÉRŐL

A *Márk evangéliuma* című elbeszélés két alkalommal reflektál az emlékezet kérdésére, egyszer mind az emlékezés kérdésének két sajátos arcát mutatva fel. Az egyik az a jelenet, amikor Baltasar Espinosa arról faggatja a Gutre családot, vajon emlékeznek-e az indiánok betörésére még abból az időből, amikor Junín volt a megyeszékhely. A kérdés sokkal inkább a kollektív emlékezetet kellene hogy működésbe lendítse, mintsem a személyesen megélt múltat, hiszen Espinosa faggatózása és a tudakolt esemény között annyi idő húzódik meg, amennyi már épp ellehetetleníti, hogy az indiánok betörése a Gutre család bármely tagja számára is a személyes, megélt múltat képezze. Ekkor derül ki, hogy Gutréék nem rendelkeznek történelmi emlékezettel, mely egyrészt azt feltételezné, hogy az emlékek – az előhívás technológiájával együtt – generációról generációra hagyományozódjanak, másrészt, hogy rendelkezzenek a történelem fogalmaival, az időről mint tervről, teológiáról, lineáris, előre-tartó folyamatról való gondolkodás feltételeivel.

Espinosa – hangzik az emlékezet másik arcára mutató jelenet –, aki közben szakállt növesztett, elnézegette megváltozott arcát a tükörben, és mosolyogva gondolt arra, hogy Buenos Airesben majd halálra gyötri a fiúkat az árvíz történetével. Furcsa, de csupa olyan hely jutott az eszébe, valamiféle nosztalgiával, ahol sohase járt, és nem is készült elmenni: a Cabrera utca sarka a postaládával, egy Jujuy utcai kapu kőoroszlánjai, az Once vasútállomástól néhány sarokra, egy mozaikpadlós üzlet, nem tudta pontosan, hogy hol.¹

Az erő erejével, szántszándékkal történő megidézés és a váratlanul felszakadó emlék; az emlék munkás felkutatása/feltárása és a tudat folyamatait spontán módon átszakító, elszenvedett puszta állapot; a mindig valamilyen narratív szálal igénylő emlékezés és, vele szemben, a villódzó, nem-narratív képek emlékezete. – Ilyenszerű ellentétpárok mentén lehetne megragadni és elkülöníteni az emlékezet/emlékezés két típusát.

Ez a tipológia nem tőlem származik, már Arisztotelész rávilágít az emlékezés kettős természetére a lélekfilozófiai írásai közt szereplő, *Az emlékezet és az emlékezés* című eszmefuttatásában. Ebben, ahogyan fentebb az ő felosztása nyomán magam is, két kategória alá sorolja be az emlék feltárulásával kapcsolatos jelenségeket. Az egyik a *mnémé*, a másik az *anamnészisz*.

Mnémé az, amit emlékezet-nek is nevezhetünk, tehát inkább állapot, elszenvedés, mintsem cselekvés – az emlékek spontán módon történő felszakadására vonatkozik. Az emlékezet tárgyai ugyanazok, amelyekre a *phantasztia* is vonatkozik, az emlékezet a *phantasztia* révén válik hozzáférhetővé. Az emlékezet az érzékeléshez kapcsolódik és képszerű. Arisztotelész

¹ Jorge Luis Borges: „Márk evangéliuma”, ford. Székács Vera, in uő, *Válogatott művei III. A tükör és a maszk. Elbeszélések*, szerk. Scholz László (Budapest: Európa, 1999), 155.

elgondolása szerint maga az emlék pusztán csak kép, nem tévesztendő össze magával a dologgal, amelyre vonatkozik,² nem szünteti meg a hiányzó dolog jelenlétének a rejtélyét, pusztán csak – ahogy Paul Ricoeur írja – kiteríti azt időben.³

Az *anamnészis*, ezzel szemben, emlékezőként fordítható, úgy fogalmazhatunk, hogy az emlékek munkás feltárása, kognitív-intellektuális tevékenység, eredetileg a beteg kórtörténetének, kórelőzményeinek feltárását értették rajta. Tisztán gondolkodásbeli-intellektuális működés. A *phantasztia* révén nem, vagy csak közvetett úton férhető hozzá: nem állapot, hanem kogníció. Nem, vagy csak közvetett módon kapcsolódik az érzékeléshez. Arisztotelész egyébként e második jelenségnek tulajdonított magasabb presztízt,⁴ ami valószínűleg azzal a jelenséggel is szoros kapcsolatot mutat, hogy az emlékezés vagy *anamnészis* fogalma eleve az egészségre, a higiéniára vonatkozó diskurzusból nőtt ki.

Paul Ricoeur *A történelem írása és a múlt megjelenítése* című előadásában, amely épp az emlék jelensége, illetve főleg a kollektív múlt narrativizálásának szintjei közötti szakadékokat igyekszik bevilágítani, ugyancsak erre az arisztotelészi felosztásra hivatkozva építi fel gondolatmenetét. A francia fenomenológus megjegyzi, hogy a *mnémé*, az emlékek munkás feltárására irányuló törekvés már nem csak azt a kérdést implikálja, hogy *mi*hez (társul a kép), hanem azt is, hogy *hogyan* (keressük vagy tárjuk fel azt).⁵ Ricoeur szerint az igény, hogy az ember *saját* emlékeként *ismerje fel* az emléket (tehát ne hallucinációként, fantazmaként vagy fikcióként), vagyis az emlék vonatkozási területével-tárgyával közvetlenül megegyezőként, autentikusként, e vonatkozási tárgyat-területet híven tükrözőként, nos ez nem valamiféle emberi/antropológiai állandó, hanem a történelem (mint kórtörténet) vagy a kollektív emlékezet narratív rögzítésére vonatkozó kihívás megjelenésével, és a szubjektívációs gyakorlatok történelmével párhuzamosan jelentkező/ható jelenség.

Az emlékezet és az önmegaság azonosítása – mint írja – valójában egy hosszú küzdelem eredménye, s olyasmire kötődik, amit a belső tekintet iskolájának nevezhetnénk. Ezen a ponton lép színre Ágoston, aki a bizonyágtétel és a vallomás tapasztalatát követve az emlékezetet az önmegaság teréhez köti. John Locke még inkább felértékeli ezt a kialakulóban lévő szubjektívációt azzal, hogy az emlékezetet a személyes azonoság kitüntetett kritériumává avatja: az emlékezet így már jogszerűen illet engem, *my own*. Husserl pedig megteszi a döntő lépést, amikor az emlékezetet a belső időtudattal egyesíti: az emlékezet már nem egyéb, ahogyan azt John Locke előre látta, mint az önmagunkra vonatkozó reflexió, mely kiterjed az időben.⁶

² Vö. Hangai Attila, „A *phantasztia* Arisztotelésznél a *Parva Naturalia* értekezéseiben”, *Magyar Filozófiai Szemle*, (2012/1), 132-133.

³ Vö. Paul Ricoeur: „A történelem írása és a múlt megjelenítése”, ford. Takács Ádám, in Takács Ádám, szerk., *A történelem anyaga. Francia történelemfilozófia a XX. században* (Budapest: L'Harmattan-Atelier, 2004), 188-189.

⁴ Vö. Arisztotelész: „Az emlékezet és a visszaemlékezés”, ford. Steiger Kornél, in uő, *Lélekfilozófiai írások*, szerk. Bence György, Bodnár M. István, Borbély Gábor, Boros Gábor (Budapest: Akadémiai, 2006), 126-128.

⁵ Vö. Ricoeur, „A történelem írása és a múlt megjelenítése”, 189.

⁶ Uo. 190.

Az emlék-kép által történő felismerésnek csak abban az esetben kell szükségszerűen egybeesnie a hitelesség, a híven tükrözés vagy identikusság (azaz a tárgy és a kép *mimetikus* egybeesésének) kényszerével/kívánalmával, ha az emlékezet a *magaság* előállításának lehetőségfeltételeként gondoltatik el, vagyis: ha „grammatikai énem”, narratív identitásom megképződésének a feltételeként áll elő az, hogy emlékeim *saját* emlékek legyenek vagy *saját* emlékezetem bázisai. Azaz: ha az emlékezet kérdése *ön*definíciós, *ön*identifikációs aktusokra van rácsatlakoztatva. A képnek csak akkor kell megszüntetnie a hiányzó dolog újramegjelenülésének rejtélyét, ha valakivel szemben köteles vagyok szavatolni, tanúsítani múltam *reális* terjedelmét, az emlékképek vonatkoztatási módjának hitelességét, sterilitását – márpedig a történeti, időiesült lények éppen erre vannak kárhóztatva: garanciákkal szolgálni afelől, hogy történelmük a sajátjuk, és a múltbéli eseményekre hitelesen referáló képeket autentikus módon történetté fűzve tartalmaz.

Az emlékezet – állítja Ricoeur – egy olyan privilégiummal rendelkezik, amelyen nem osztozik a történetírással, s ez a felismerés apró öröme: „Ez tényleg az”. [...] A történetírás éppen mert nem részesül a felismerés apró örömeiben, mondhatja magáénak a megjelenítés specifikus problémáját, s innen ered, hogy bonyolult konstrukciói mindig rekonstrukciók kívánnak lenni az olvasóval kötött, igazságot ígérő egyezségnek megfelelően⁷

Hogy „valami tényleg az, ami”-ként a(z) (emlék)képben föltárul, a történelem identitásképző funkciójának, a narráló lény grammatikalizációjának – tehát valamiféle kollektív narratív identitásnak – a megjelenése és követelése előtt nem esik egybe azzal, hogy a képnek és a kép vonatkozási területének mimetikus értelemben identikusnak kell lennie.

A felidézés folyamatára Ricoeur szerint három alapvető fenyegetés leselkedik – az *akadályozott emlékezet*, a *manipulált emlékezet*, valamint a *kényszerített emlékezet*. Az *akadályozott emlékezet* kérdésével kapcsolatban Freud azon szövegeire utal, amelyek a visszaemlékezés munkájával szemben álló elfojtásról, ellenállásról és ismétlésről szólnak. Ricoeur ideveszi továbbá a gyászmunkát is. A *manipulált emlékezettel* kapcsolatban a szerző az emlékezetnek a szubjektívációs folyamatokban betöltött szerepére utal (vissza), „(...) valamint azoknak a különféle módoknak a leírására, ahogyan az elbeszélés kerülőútja vastag vázlataival és vékony vonalaival, hangsúlyaival és csendjeivel megmásítja az emlékezetet”.⁸ A legnagyobb veszélyt mégis a *kényszerített* vagy *kötelelességgé emelt emlékezetben* látja, hiszen, egyrészt, a tapasztalatok továbbadásának bátorítását nem jó összetéveszteni a paranccsal, másrészt, „mert nem tekinthetjük jövőbeni feladatunknak a visszaemlékezést, vagyis a visszatekintést anélkül, hogy ne követnénk el erőszakot magán az anamnézis gyakorlatán, anélkül tehát, hogy „(...) mindezt ne befolyásolná egy csipetnyi manipuláció”,⁹ harmadrészt végül azért, mert a kikényszerített vagy imperatívusszá emelt emlékezetet „manapság szántsándékkal

⁷ Uo. 192.

⁸ Uo.

⁹ Uo.

idézik meg a történetírás kritikai munkájának rövidre zárásához, azért, hogy valamely történeti közösség emlékezetét saját balsorsához kössék, az áldozattá válás érzésével ruházzák föl, és elszakítsák az igazságosság és méltányosság fogalmától”.¹⁰

A történetírás gyakorlatában – és történeti értelemben véve – radikálisan szétvált egymástól az *anamnészis* és a *mnémé*, olyan mértékben, ahogyan az a saját megélt életvalósággal kapcsolatos emlékek vonatkozásában csak egészen szélsőséges esetekben történhet meg. A munkaként – és nem kötelességként vagy identifikációként felfogott – történetírássra az a kihívás vár, hogy megpróbálja minden erejével visszaközelíteni a *mnémé* értelmét az *anamnészis*ére, vagyis arra a rezponzív viszonyra, melynek keretében a felszakadó (vagy delirált) kép nem semmisíti meg a megelevenedő, újramegjelenő (ez esetben: újramegjelenített) emlék titkát, a felismerés vagy ráismerés tapasztalatának a mimetikus azonossághoz viszonyított többletét, nem próbálja ezt a titkot a kép és a konkrét (ám hozzáférhetetlen) esemény identikusságának kérdésére redukálni.¹¹

Az emlékezet és a narratív történetiség viszonyával kapcsolatos kitérőt azonban – látszólag paradox módon – azért tettem, hogy ezáltal lehetővé váljon a felejtés problémájának egy új, számomra eddig kiaknázatlannak tűnő nézőpontból történő megközelítése. A felejtésről jellemző módon úgy gondolkodunk, mint szakadásról, kihagyásról, kopásról, vagy egyenesen mint nihilizációról, megsemmisítésről, törlésről. Az emlékezetről pedig ezzel szemben határozottan úgy, mint valamiféle afirmációról. Ricoeur felől számomra úgy tűnik, hogy pontatlan az emlékezet és a felejtés kérdéseit ilyenénképpen, egymás antinómiáiként tálalni. Amikor a fentebb idézett jelenetben Baltasar Espinosát olyan emlékképek „keresik fel”, amelyek nem a sajátjai, nyilvánvalóan a narratív identitás, a *magaság*, az identifikálhatóság kategóriái kerülnek válságba. Kicsoda az, aki nem a saját emlékeire emlékszik? Nem maga. Nincs magánál. Ha továbbra is föltétlenül igényt tartok arra, hogy a negáció és az afirmáció fogalmaival ragadjam meg az emlékezet és a felejtés jelenségeit, akkor szigorúan véve azt lehet elmondani, hogy az emlékezet (amelynek egyértelműen afirmatívnak kellene lennie) Espinosa esetében negációt szül, hiszen felszámol olyan lehetőségfeltételeket, amelyek korábban adottak

¹⁰ Uo.

¹¹ „(...) amikor – zárja előadását Ricoeur – feltételezzük és kinyilvánítjuk interpretáció és történeti igazság összetartozását, jóval többet teszünk annál, mint (...) a szubjektiváshoz objektivitást rendelünk. Ha nem akarjuk pusztán pszichológiai vagy erkölcsi szempontból magyarázni a történészi szándékot, például a történész érdekeinek és szenvedélyeinek, vagy őszinteségének és szerénységének, sőt alázatosságának hangsúlyozásával, akkor rá kell mutatnunk az interpretáció episztemikus jellegére. Szem előtt kell tartanunk a fogalmak és érvek tisztázását, a vitatott pontok azonosítását, a választási lehetőségek bemutatását, például amikor egy bizonyos kérdést egy bizonyos forrással kapcsolatban megfogalmazunk; amikor okok vagy cselekvés-elvek szerint bizonyos magyarázattípust választunk egy másik helyett; amikor egy bizonyos nyelvjátékot részesítünk előnyben a többi rovására. [...] Csakis ezen az áron törekedhet a történetírás arra, hogy közvetítéseinek láncolatával ellensúlyozza a felismerés pillanatának hiányát.” Uo. 204.

A történetírásnak, e fentiek tanulsága szerint, identifikációs aktus jellege helyett, vagy legalábbis mellett, a feltárt (emlék)képek (episztemológiai) interpretációjának szándékával kell kiszélesednie, kiegészülnie.

voltak, nevezetesen az identifikálhatóság feltételeit. Ugyanígy, a felejtéssel kapcsolatban, amellet szeretnék érvelni, hogy az megragadható akár affirmációként is, bár valódi szándékom abban áll, hogy ellenpontoszam ezeknek a jelenségeknek az affirmáció és negáció antinómiái mentén történő leírását.

A felejtés, ha a kérdést Ricoeur emlékezet-fenomenológiája felől veszem szemügyre, egyáltalán nem negáció vagy nihilizáció, hanem éppen az, ami meggátol abban, hogy egyszerűen csak át- vagy keresztülnézzek a(z) (emlék)képen mint valamely transzparens rétegen (hiszen nem ezzel a fajta összeforradással, a kép vonatkozási területére való át- vagy visszszakadással játszik-e az emlék?), a kép hiányzó, de jelenvalónak vélt referenciája felé irányítva tekintetem. A felejtés tulajdonképpen maga az élet eleven, megszakíthatatlan szövődése és fluxusa, burjánzása vagy vérellátása, amely időről időre önmagát, önnön szövetszerűségét, anyagiságát, viszonyhálózatait vonja a megállás/késleltetés/visszaszakadás kísértése elé. A felejtés az, ami megakasztja tekintetem a kép anyagiságán, áthatolhatatlanságán, a kép materiális, térbeli-anyagi lehetőségfeltételein. Tulajdonképpen a felejtés az, ami megengedi, hogy a kép szemlélése, a kép idegenségével való találkozás nyomán feltáruljon a kép igazságértéke mint „a felismerés apró öröme”. „A felismerés apró öröme” ilyen értelemben nem egy tárgy felismerésének az örömeivel azonos, hanem azzal az enigmatikus *móddal, ahogyan* az visszaköszön, ahogyan a szemlélés vagy az egészen traumatikus találkozás, megütközés, megtorpanás folyton újraszituál bennünket az esemény faktikus idejében. Azt is lehetne mondani, hogy innét nézve a felejtés valamiféle *önfelejtés* vagy *önfeledettség* a kép felülete előtt, egy, a hermeneutikai értelemben vett distanciát vagy interpretációt megelő(lege)ző, *feltétlen* válasz a kép szólítására.

Persze nem azt próbálom állítani, hogy a felejtésnek mostantól ez a kizárólagos értelem tulajdonítható. Nyilvánvaló, hogy egy másfajta tájékozódás keretében a felejtés továbbra is hordozhat negatív konnotációkat és olyan kísértéseket, amelyeknek ellenállni akár a létezés vagy fennmaradás feltétele. Mégis, fontosnak tartom, hogy a történelem narrativizálásának igényével kapcsolatban a szónak ez a lehetséges értéktartománya is felbukkanjon, és relevánsnak érzem ezt a frissen feltároló értéktartományt azzal kapcsolatban is, ahogyan a borgei *Márk evangéliuma* veti fel a felejtés és az emlékezet – dialektikán túli – viszonyára vonatkozó dilemmát.¹²

Emlékezhetünk, az elbeszélés főszereplője – apai sugalmazás nyomán – két lehetséges magyarázatot vázolt fel Gutrééknak az indiánok betörésével kapcsolatos, bizonytalan válasszára. Az egyik a krónikus feledékenység, a másik: a dátumokról szerzett bizonytalan fogalmak. Az első verziónál maradva: valóban – ahogy Berszán István több helyen is javasolja –,¹³

¹² Felejtés és emlékezet sajátos (nem antinomikus) viszonyát az értelmezés keretében lásd Orbán Gyöngyi: „Mit jelent haladékot kapni”, in *uő, Híd és korlát*, szerk. Serestély Zalán (Kolozsvár: Egyetemi Műhely, 2014), 62-63.

¹³ Vö. elsősorban az aktuális irodalomelméletek alkalmazásgyakorlatait bemutató, 2006-os egyetemi tankönyvének egyik fejezetében: Berszán István: „A ciklus archetípusa”, in *uő, Irodalomelmélet – olvasásgyakorlat*,

értelmezhetjük Gutréék választát úgy, mint a kultúraínség vagy kultúrávesztettség markáns jegyét. Az eredet, a történeti értelemben vett múlt felől mutatva fel Gutréék *status quó*ját, valóban egy erodálódásnak indult kultúrát, egy dogmaszimbólumaiból kiforgatott, „kultúra-hiányos” csonka családot, szorongató szűkösséget, kitettséget látunk, a tudattalannal való közvetlen szembesülés, a tudattalan szférájába való átszakadás fenyegetését (Gutréék korábban tudtak írni-olvasni, már nem tudnak, beszéltek angolul, spanyolul, most már szinte egyik nyelven sem beszélnek, ismerték a történeti idő mérésének konszenzuálisan elfogadott eszközeit, már nem ismerik, ismerték felmenőik nevét, már nincsenek tisztában származásukkal). Berszán István erre a nyomorra vagy szűkösségre – áttételesen a történeti tudat hiányára – vezeti vissza, ebből a „dogmaszegénységből” származtatja a család megváltásigényét.¹⁴ Az, hogy Gutréék nem rendelkeznek történeti időtudattal, magyarázattal szolgál arra nézvést is, amit szintén Berszán István jegyez meg, hogy a Gutre család elsősorban nem textusként részesül az evangéliumi tanításból, hanem az Espinosa alakjában inkarnálódó Krisztus-karaktert, az ő színrevitelében megelevenedő eseményt követik, annak rituális idejében tájékozódnak. Espinosa számukra nem pusztán hasonlít vagy emlékeztet Krisztusra, hanem – valamiféle profán *eucharisztia* keretében, bizonyos emberi-empatikus karakterjegyeinél fogva – eggyé válik ővele. A család lelki-intellektuális körülményei nem pusztán hasonlítanak azokra a körülményekre, amelyek a közel kétezer éve élt zsidó közösség sajátjai voltak, hanem éppen azok a körülmények, ugyanaz a nyomor, szűkösség és szorongatottság. A bibliai *Márk evangéliuma* éppen ezért kiemelten alkalmas arra, hogy e profán *eukharisztia* „forgatókönyvévé” váljon.¹⁵

Igazat adok Berszán Istvánnak abban a döntő kérdésben is, hogy idők és ritmusok (a történelem ideje, az áldozati rítus ideje, az állattartás ideje) sokasága közt tájékozódni előnyösebb, mint kizárólag egyetlen ritmusba szorítottan élni. Ugyanakkor – áttérve most már arra a válaszkísérletre, miszerint „(...) vidéken a legtöbbször csak azért olyan öregek az emberek, mert (...) bizonytalan fogalmaik vannak a dátumokról”¹⁶ – beszédesnek tartom a tényt, hogy az elbeszélő dátumokról tesz említést, és nem az időről magáról. A dátumok ugyanis csak egy bizonyos típusú idő mérésének a mértékei/eszközei, egy bizonyos típusú idő létrehozására, tagolására, konzerválására és előhívására alkalmasak (jellemzően az *autentikus* eredettel és markáns *eszkhatonnal* ellátott nemzeti-történeti időnek), azonban szinte teljesen alkalmatlanok az evangéliumok vagy az állattartás idejében történő tájékozódáshoz. Arra hívom fel a figyelmet, hogy ha a kultúra fogalmát nem szorítjuk közvetlenül a kizárólag afirmációként fölfogott emlékezet paradigmájára, akkor az eddig írottak kiegészíthetők azzal, hogy a feledékenység sem ragadható meg pusztán negációként, hiányként, erózióként, vagy nem kell

lekt. Horváth Andor, Orbán Gyöngyi (Kolozsvár: Presa Universitară Clujeană, 2006), 53-60. Lásd ehhez még egy korábbi esszéjét is: Berszán István: „A templom nélküli város”, in uő, *Útkereső*, szerk. Balázs Imre József (Kolozsvár: KOMP-PRESS, Korunk Baráti Társaság, 2001), 158-167.

¹⁴ Vö. Berszán, „A ciklus archetípusa”, 57-58.

¹⁵ Uo. 56.

¹⁶ Borges, „Márk evangéliuma”, 152.

hogy szükségszerűen a tudattalannal való közvetlen szembesülés veszélyét jelentenie. A felejtés nemcsak szűkösségre, de gazdagságra, bőségre is utalhat, ha úgy gondolunk rá, mint az emlékképek áttetszetlenségére, az emlékképek színe előtti megtorpanásra, a képek materialitása általi megszólítottásra, a képek igazságértékével, a felismerés eseményével szembeni elköteleződésre, *önfeledésre*.¹⁷

Ha megpróbálom oly módon leírni a gaucsó kultúrát (természetesen a Borges által megjelenített), mint az *önfeledés* értelmében vett felejtés kultúráját, korántsem biztos, hogy Gutréék megváltásigénye valóban a kultúraszegénység állapotából sugározna. Ezzel szemben saját elképzeléseimhez közelebb állónak érzem például azt a spivaki értelmezést, miszerint

[a] gond nem az, hogy őket [az alárendelteket] megfosztották volna a belső életüktől. Az ő belső életük jóval gazdagabb, mint akárki másnak. (...) nem arról van (...) szó, hogy nekik ne lennének érzéseik, vagy kevesebbek lennének a többiekénél. Az ő problémájuk nem a belső élettől való megfosztottságban, hanem ahhoz a nyilvános térhez való hozzáférésükben gyökerezik, amelyben az ő ellenállásuk ellenállásként volna felismerhető.¹⁸

Gutréeék megváltásigénye, saját megközelítesemben, sokkal inkább ahhoz köthető, hogy kultúrájuk nem ismerszik fel kultúraként, nem ismerszenek fel rajta a sérthetetlenség vonásai és határvonalai. Jelen esetben nem valamilyen reflexív, kontraktuális értelemben vett kihatárolódásra, demarkációs vonalakra gondolok, hanem a kultúrák azon – az ismeretlen térben történő mozgásokat ütemező – erővonalaira, amelyek a kultúrával való szembesüléskor az idegen(ség) előtti megtorpanás, lefegyverződés, lemeztelenedés mint a bebocsátkozás önkéntes áldozati gesztusait és reflexeit hívják ki. Gutréék kevertvérűsége, néma, nem fogalmakban és kategóriákban „beszélő” nyelve, akkordok nélküli gitárjátéka,¹⁹ zajtalan kultúrája mindahányszor kiszolgáltatja őket olyan határsértéseknek és értelmezéseknek, amilyen például Espinosa és az antropológus-narrátor „közös” faggatózása az indiánok betörésével kapcsolatban. Ez korántsem jelenti azt, hogy Espinosa megfeszítése pusztán a láthatóságra törő „politikai kiáltványként” vagy egyfajta revans-történetként olvasandó. Hiszen nem tartanak igényt közönségre, a *magaság* feltételeit egyre inkább odahagyó Espinosa pedig, mire sorsa utoléri, *egy közülük*, a láthatatlanok és névtelenek közül.²⁰ Mit sem tudhatunk arról,

¹⁷ Közvetetten Berszán István idézett értelmezése is ebbe az irányba hajlik el, amikor a Jung-féle kollektív tudattalan archetipikus tartalmait Clifford Geertz felől azzal a kritikával illeti, hogy ezek sem valamiféle belső emberi állandók volnának, hanem maguk is kulturális szimbólumok. „(...) az egyéneket egymással összekapcsoló interszubjektív tér – írja Geertz nyomain haladva a szerző – nem a közös legbensőbb tudattalanban, hanem a társadalmi érintkezés külső gyakorlatában bontakozik ki. Itt képződnek azok a kultúráként változó minták, melyeket csak metafizikai redukció révén hozhatunk közös nevezőre.” Berszán, „A ciklus archetípusa”, 58-60.

¹⁸ Gayatri Chakravorty Spivak, Suzana Mileskava, „A felismerhetetlen ellenállás”, ford. Fenyvesi Kristóf, *Lettre*, (2008/tél). http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre71/spivak_fenyvesi.htm

¹⁹ Ezzel kapcsolatban az elbeszélő a következőket jegyzi meg hanyag göggel: „A konyhában volt egy gitár; régebben a napszámosok körbeültek; valaki hangolni kezdte, de játszani sose játszott rajta. Ezt hívták gitározásnak.” Borges, „Márk evangéliuma”, 153.

²⁰ Fontosnak érzem, hogy ezen a ponton világossá tegyem az álláspontomat abban a kérdésben, hogy miként értékelhető Espinosa Gutréék által történő megfeszítése. Abban a megközelítmódban, amellyel a *Márk evan-*

hogy a szögeket beverik-e végül, hogy az isteni akarat megfékezi-e az áldozatállítás rituális gesztusait (ebben a kérdésben, úgy tűnik, a szerző is visszautasítja azt, hogy attrakcióval járuljon közönsége elé, illetéknéppen maga is elhatárolódva attól, hogy egy politikai kiáltvány vagy performansz státusára redukálja a művet).

Gutréeék – erre szeretnék figyelmeztetni a soron következő, kissé terjedelmes záró megjegyzésben – nem olyan értelemben *kritikusai* saját politikai, szociokulturális léthelyzetüknek, ahogyan például egy műkritikus (saját lehatárolt, stabil, öntudatos és rendíthetetlen pozíciójából) bírálat tárgyává tesz vagy tolmácsol, megszólaltat egy irodalmi művet, vagy ahogyan rendszerint a politikai aktivista a maga szlogenjeivel síkra száll a politikai elnyomás bizonyos válfajaival szemben (írom ezt anélkül, hogy kárhoznám az aktivizmust vagy a kritikus munkáját). Épp amellet kívánok érvelni, hogy a Gutre család nem egyszerűen csak bebocsátást követel a maga számára a nyilvánosság tereibe, nem pusztán a részét vagy a jussát követeli mindabból, amitől kultúrája révén megfosztott, amiből kiforgatták vagy

géliumát olvasom, újra meg újra felbukkan egy érzékeny határvonal, amit nagyon nehéz helyesen jelezni, okosan nyelviésíteni – egyáltalán nem vagyok meggyőződve arról, hogy nekem sikerült. Részben Spivak nyomán gondolom azt, hogy Gutréeék esetében nem kiüresedett, lelkeségüktől, belső életüktől megfosztott emberekről van szó, hanem egy olyan kultúráról, amely alig-alig ismerszik fel számunkra kultúraként. Ettől azonban kultúra marad, nem pedig egy néhai kultúra elcsökevényesedett, elkorcsosodott vagy erodálódott változata. Ebből az alapállásból kiindulva tartom fontosnak kifejezni, hogy az, ami Espinosával történik, nem pusztán gyilkosság, még akkor sem, ha nem tudhatjuk, hogy Espinosa számára az áldozati szerep reflexív vállalás-e vagy sem. Espinosa megfeszítése nem egyszerűen azért történik, mert Gutréeékat vagy Espinosát erre sodorja a vak végzet (vagy mert így szeretnék vissza valamit, amit elvesztettek – a nyelvüket, a történeti emlékezetüket, egyáltalán a kultúrájukat), hanem egyszersmind egy „szélesebb” politikai gesztus is, amely egy, a „pacifista” nyugati kultúráknál sok tekintetben erőszakmentesebb, rezponzívabb, „szótlanabb” kultúra létjogosultsága mellett történő elköteleződés. Pont itt érzékelem azt a kényes határt, amelyet fentebb említék: magam is amellet foglalkozom állást, hogy Espinosa feláldozása nem egy tudatos, intencionális vagy reflexív lázadás a politikai elnyomás ellen (hiszen kultúrájuk éppen abból meríti rezponzív, spontán, erőszakmentes vonásait, hogy nem a reflektálásban vagy önreflektálásban, hanem sokkal inkább valami rezponzív testiségben, preszubjektív szubjektivitásban gyökerezik), ám ennek a megállapításnak nem kell szükségszerűen magával vonnia azt, hogy Espinosa megfeszítése pusztán egy ö(zstönös) gesztus volna, amely a kultúra hanyatlásának kétségbeesett megfékezésére vagy visszafordítására irányul. Én úgy látom, hogy nincs mit visszafordítani, nincs mit visszaszerezni, a Gutréeék nem egy hanyatló, hanem egy felismerhetetlen kultúra, nem kell „újraalapítaniuk” azt. Mindeközben tisztában vagyok azzal a nehézséggel, hogy kultúrájuk erőszakmentessége mellett érvelni úgy, hogy közben talán egy ember élete kioltatik, korántsem egyszerű. Ebben nyújthatna fogódzót Merleau-Ponty „erotikus megismerés” koncepciója, ami azonban a szerző életművében töredékes maradt, inkább csak utalások történnek rá. Ebben a fajta interszubjektivitásban – felteszem – testies egymásra vonatkozásaink során valamiképpen helyet kíván magának a sebzés, a harapás, a körmölés és végső soron maga a halál is, ami azonban elveszti limináris karakterét. Minél behatóbban foglalkozom a nem-reflexív létformák és kitüntetetten az állat kérdésével, egyre inkább azt érzékelem, hogy az a vad tartomány, amelyet rendszerint az „ösztönök és szükségletek vagy a vastörvények kegyetlen, hideg, erőszakos világaként” aposztrofálunk, inkább egymásba csúsztatja a játékoság, az érdeknélküliség, a bolyongás, a törődés, valamint a bántás, a szaporodás, az utódnemzés, az éhségcsillapítás jelenségeit (vagyis nem felszámolja vagy nélkülözi előbbieket az utóbbiak javára). Az erotikus megismerésben – felteszem – nincsenek gyilkosok és áldozatok, mert közösen és feltétlenül, teljes lényével vesz részt minden fél a megismerés eseményében, még akkor is, ha valamelyiküknek talán bele kell halnia. Amit az őz testében annyira szépnek, kecsesnek, nyúlánknak, pompásnak látunk, és amit valószínűleg ő maga is gondoz és ápol saját testében, az végül is rezponzív felelet arra, hogy ő ragadozókkal „játszik”, azért ilyen szép, mert ilyenné tette a játék (a felelet mint felelősség), az őz nem fogja ezért sorsát meggyűlölni.

kizárták (bizonyos anyagi és kulturális javakból, a jog előtti egyenlőségből, a döntéshozatalból stb.), nem kizárólag az érdekeinek kíván érvényt szerezni, boldogulása előtt utat nyitni, hanem magának a nyilvánosságnak a „beléptetőrendszerét” próbálja átkódolni, a kulturális heterogeneitásnak követel helyet a nyilvánosság terén belül, azt követeli, hogy ne kelljen elárulnia azt a lokalitást, amelyben felismeri magát, ha részese kíván lenni a nyilvánosságnak, hanem a nyilvános vonódjon rá erre a térségre. Pont ezért egyedülálló a történetük: mert a saját nyelvükön, saját kulturális kódjaik alkalmazásával és gazdag „belső életük” megőrzésével próbálnak behatolni a nyilvános térbe (és kiszélesíteni annak szféráját vagy felszámolni/feltörni annak önkényes „beléptetőrendszerét”), nem hajlandók feláldozni ezt a kultúrát pusztán azért, hogy cserébe – egyénenként, individuálisan – bizonyos javakat élvezzenek vagy birtokoljanak.

Gutréeék nagyon is pontosan ráéreznek arra, hogy a szent szöveg vagy a szent írás (úgy is, mint *Szentírás*) „evilágiságát” kell visszaállítani, újrafeltalálni valamiképpen, és ez egy módon lehetséges: a kritika, a kommentár, az egzegézis státusának megkérdőjelezésével és kikezdésével. Vagyis: éppen azzal gyakorolnak kritikát a regnáló politikai rendben, hogy felszámolják (elsősorban *saját* kulturális gyakorlatukon belül hozva meg ezt az áldozatot)²¹ a (mű)kritikus vagy egzegéta steril pozícióját, mely státus eddig abból a prekoncepcióból merítette erejét, hatalmát, garanciáit, miszerint a szöveg a kritikus vagy műértelmező machinációja, „újraaktualizáló” gesztusai előtt/nélkül nem lehet jelenvaló, nem a valóságban vagy a világban létezik (az egzegétának és az egzegézisnek mindenképpen be kell hatolnia/ékelődnie az írás és a világ vagy a valóság közé). Az „evilágiság” irodalmi szövegekre vonatkoztatott fogalmát Edward W. Said *A szöveg, a világ, a kritikus* című tanulmányából kölcsönöztem. Said itt éppen Paul Ricoeur álláspontjával vitatkozik:

Nem látom be – írja –, mire jó a beszéd és az írás közötti különbség (...) [ricoeuri] idealizálása. A beszéd és a körülményekből adódó valóság Ricoeur szerint a jelenlét állapotában, a valóságban, a világban létezik; az írás, a szöveg a felfüggesztés állapotában – azaz a körülményekből adódó valóságon kívül – létezik mindaddig, amíg az olvasó-kritikus nem „aktualizálja” és nem teszi jelenlévővé. [...] Azt hiszem – folytatja Said –, Ricoeur ellenkezésével az a fő nehézség, hogy megfelelő érvek nélkül feltételezi: a körülményekből adódó valóság, vagy ahogy én nevezem, az evilágiság szimmetrikusan és kizárólagosan a beszéd vagy a beszédhelyzet tulajdonsága, vagy azé, amit az író *mondani* akart volna, ha tehette volna, és helyette nem döntött volna az írás mellett.²²

Said fölveti a problémát, hogy a túlhajszolt életrajzi, genetikai, pszichológiai és analogikus műértelmezések egyetlen releváns alternatívája vajon

²¹ Többek közt például éppen azzal, hogy nem az állat, a Gutre lány bárányának legyilkolása, feláldozása mellett kötelezik el maguk, vagyis nem hajlandók többé olyan áldozatot hozni-állítani, amely nem „saját húsból” vétetik, azaz, amely ne lenne valamiképpen önfeláldozás is, sőt *elsősorban* önfeláldozás.

²² Edward W. Said, „A szöveg, a világ, a kritikus”, ford. Novák György, in Kiss Attila, Kovács Sándor, szerk., *Testes könyv I.* (Szeged: Ictus és Jate, 1996), 310.

(...) valóban csak az egészen hermetikus textuális kozmosz lenne, amelynek szignifikáns jelentésdimenziója (...) teljes mértékben belső dimenzió? Vajon nem lehet méltányosan bánni a szöveggel és annak evilágiságával? Nem lenne más módja az irodalmi nyelv problémáival való birkózásnak, mint az, hogy ezeket elvágjuk a mindennapi, evilági nyelv egyszerűbben sürgős kérdéseitől?²³

A szerző végül – egy, a művet az egzegézis (intézményeinek) fogságából vagy diktátumából kiszakító olvasás lehetőségét vázolandó – a *Szentírás* zsidó-keresztény interpretációját/státusát, valamint a *Korán* zaharita²⁴ olvasatát veti össze:

Azt a zsidó-keresztény szöveget, melynek középpontjában a Kinyilatkoztatás áll, nem lehet egy bizonyos becsapódási pontra redukálni, ahol Isten Igéje behatol a világba; az Ige inkább az emberi történelembe lép be, folyamatosan az egész történelem során,²⁵ és ezért – [Roger] Arnaldez kifejezésével élve – az „emberi tényezőnek” az ilyen szöveg befogadásában, átadásában és megértésében nagyon fontos szerep jut. Ezzel szemben a Korán egy egyedülálló eseménynek, egy szöveg evilágiságba való „leszállásának” az eredménye, s e szöveg nyelvét és formáját ezentúl állandónak, teljesnek és változatlanoknak tekintik: a szöveg nyelve, az arab tehát rendkívül kitüntetett nyelv, s hordozója, a hírvivő Mohamed hasonlóképpen kitüntetett személy. Az ilyen szöveg abszolútum, és semmilyen értelmezőhöz vagy értelmezéshez nem lehet visszautalni (...). Arnaldez a következő módon írja le a Koránt: történelmi eseményekről szól, maga mégsem történelmi. A múlt eseményeit ismétli, melyeket tömörít és részletez, ám maga mégsem egy ténylegesen megélt élmény; szétszakítja az élet emberi folyamatosságát; Isten nem elhúzódó és/vagy összehangolt aktus által lép be a temporalitásba. A Korán olyan cselekedetek emlékét idézi fel, amelyek tartalma figyelmeztetések, parancsok, imperatívuszok, büntetések, jutalmak formájában örökké önmagával azonos módon ismétli önmagát. (...) a zaharita álláspont olyan nézetet vall a Koránról,

²³ Uo. 311.

²⁴ Vö. „Felfedeztem egy kis csoport nyelvészt, akik energiáikat olyan rivális nyelvészek irányzatai ellen fordították, akik a nyelvi jelentés kérdését ezoterikus és allegorikus gyakorlatokká akarták változtatni. A három tizenegyedik századi nyelvész és elméleti grammatikus, akikre gondolok – Ibn Hazm, Ibn Giní és Ibn Mada al-Qurtobi – valamennyien Córdoba-ban éltek, zahariták voltak és a batinizmus ellenfelei. A batiniták – ahogy a nevük is mutatja – azt vallották, hogy a nyelvi jelentés a szavakban rejlik; a jelentéshez ezért csak – ahogy mi neveznénk – befelé irányuló egzegézis eredményeképpen férhetünk hozzá. A zahariták – nevük a világos, átlátó szó, érzékelhető jelentésű arab szóból származik – a szavak felszíni jelentése, az adott használatához, körülményekhez, történelmi és vallásos anomáliákhoz kötött jelentés mellett érveltek.” Uo. 312.

²⁵ Ezt a megállapítást Karl Löwith is alátámasztja, amikor így nyilatkozik a zsidó eszkatológiával kapcsolatban: „Csak a zsidók egészen különleges története olyasfajta történelem, amelynek politikai történelemként még ma is szigorúan vallásos értelmezés adható. A bibliai hagyományon belül csak a zsidó próféták voltak radikális »történelemfilozófusok«, mert nem filozófiájuk volt, hanem rendíthetetlen hitük Isten gondviselő tervében, aki a kiválasztott népet engedetlenségéért megbünteti, engedelmisségéért megjutalmazza. A zsidó lét, ez a kivétel, alkalmas volt rá, hogy igazolja a politikai történelem szigorúan vallásos felfogását, hisz egyedül a zsidók történelmi nép, mégpedig vallásuk, a sínai kinyilatkoztatás okán. Ebből a kiindulópontból értelmezhetette és értelmezheti teológiailag történelmi-politikai sorsát a zsidó nép. Az örök törvényt, mely a görögök szemében a látható égbolt szabályos mozgásában testesült meg, a zsidók isteni közbeavatkozások által irányított történelmük fordulataiban látták megmutatkozni. [...] S bámulatra méltó, hogy a zsidók e történelembeli isteni tervbe vetett hitének ereje éppen akkor érte el csúcspontját, amikor minden empirikus bizonyosság ellene szólt. Amikor az asszír világhatalom meghódította a Közel-Keletet, a próféták Izrael materiális pusztulásában nem Isten tehetetlenségének bizonyítékát látták, hanem mindenhatóságának közvetlen kinyilvánítását.” Karl Löwith, *Világtörténelem és üdvtörténet. A történelemfilozófia teológiai gyökerei*, ford. Boros Gábor, Miklós Tamás (Budapest: Atlantisz, 1996), 246-247.

amely abszolút, a körülményekből adódik, és evilági, anélkül azonban, hogy ez az evilágiság uralná a szöveg tényleges jelentését (...).²⁶

Said egy paradoxonra mutat rá – eszerint a *Korán* azért nem sajátítható ki, azért marad változatlanul parancsoló erejű és szent, azért marad *kívül*, és emelheti át időről időre közösséget a történelmen, mert *behatolt* a világba, *alászállt* az evilágiba, és pont azáltal szólítja meg híveit, *ahogyan és amilyen módon* a maga változatlan materiális-mediális, nyelvi valóságában előttük áll; a *Szentírás* ehhez képest éppen azáltal ragad benne a történeti időben, azért válik történeti értelemben „meghaladhatóvá” vagy „átléphetővé”, mert nem hatolt be, nem ereszkedett alá a világba, légies, folyamatos, kiterjesztett, a történelem eseményeit teljességgel átfogó próbál maradni. A *Szentírás* – Said érvelése szerint – egyenesen igényt támaszt arra, hogy a világon és valóságon (materialitásán és medialitásán) kívüli/felüli maradjon, hogy mint írás olyan (absztrakt-univerzális) státussal bírjon, amelyet Ricoeur is tulajdonít az írott szövegeknek. Mint ilyen vonja magára az újabb meg újabb tolmácsolásokat (és tolmácsintézményeket), illetve egzegéziseket, mint ilyen válik referenciájává megannyi intézményes erőszakételnek, és mint ilyen szolgálhat alapul a Foucault-i értelemben vett diskurzusok kialakulásához. Ezzel szemben a *Korán* nyelve (illetve önmagában véve az arab is, mint a *Korán* megszentelt nyelve) a zaharíták szerint

(...) két látszólag autentikus jellegzetességgel rendelkezik: először istentől rendelt intézmény, változatlan, megváltoztathatatlan, logikus, ésszerű és érthető; másodsor pedig eszköz, mely tiszta esetlegességgént létezik, azaz specifikus kijelentésekhez kötött jelentéseket jelző intézményként. [...] Mivel (...) a *Korán*, az isteni-és-emberi nyelv paradigmatis esete, olyan szöveg, amely beszédet és írást, olvasást és elmondást foglal magában, maga a zaharita értelmezés nem a beszéd és írás elválasztását, és nem is a szöveg és a körülményekből adódósága közötti szétválasztást fogadja el mint elkerülhetetlent, hanem az ezek közötti szükségszerű kölcsönhatást.²⁷

Nyilván nem vagyunk kötelesek ezt az érvelést elfogadni, magunkévá tenni, sőt maga Said is reflektál arra, hogy itt nem annyira maguknak a műveknek, a *Koránnak* és *Szentírásnak* a minőségi értelemben vett összevetéséről van szó, hanem inkább olvasatokról (egyik oldalon arról, ahogyan a zaharíták olvasták a *Koránt*, másik oldalon pedig elsősorban arról, ahogyan a judaizmus tette magáévá az *Ószövetséget*), arról, ahogyan bizonyos hitközösségek használatba vették ezeket a műveket, vagy arról, ahogyan e művek eredetével/foganásával kapcsolatban gondolkodtak. Noha – hozzá lehet és érdemes tenni – az kétségtelen, hogy a *Szentírás* szövege a századok során (megannyi fordításon keresztülhaladva, és bizonyos, az *Írásban* szereplő iratok szentségének, státusának, származásának időről időre történő újratárgyalása révén) jóval nagyobb mértékben torzult, mint a *Korán*.

Vitathatjuk Said érvelését például Kristeva megállapítása felől is, ami arra mutat rá, hogy a judaizmus a hospitalitást (Kristeva egyenesen cáfolja azt, hogy a zsidó vallás eredendően

²⁶ Said, „A szöveg, a világ, a kritikus”, 313.

²⁷ Uo. 314-315.

xenofób jegyeket mutatna, ahogyan azt sokan és sajnos egyre többen állítják) éppen a *Pentateuchus* virtuális dimenziójában alapozza meg:

A Tóra folyamatosan visszatér a zsidó idegenekkel [prozelitákkal] szembeni feladataira, és azt tapasztaljuk, hogy nincs még egy olyan parancs (a körülmetélés, bizonyos ételek tiltása, a hazugság és a lopás tilalma), amely ilyen gyakran ismétlődne a szövegben. A Talmud ennél tovább megy: „Ha egy zsidó hitre tért pogány megtanulja a Tórát, ne mondd neki: A száj, mely tisztátalan állatot, férgeket és hüllőket evett, most meg akarja tanulni az Írást, amelyet Isten adott nekünk.”²⁸

Az *Írás* az univerzalitásban osztozkodó emberek és népek közös és végtelen otthonaként, oltalmaként jelenik meg, az *Írás* tere olyan – a territorizálásnak és kisajátításnak ellenálló, kifogyhatatlan – tér, ahol senki nem maradhat férőhely híján, otthontalanul, és ez a gondolat kétségtelenül gyönyörű. Én a magam részéről ugyanakkor mégis elfogadom Said érvelését, mert alapvetően nem a kereszténység ellen intézett támadást vagy azzal szembeni ellenségeskedést, vádaskodást érzékelek benne, hanem javaslatot. Arra tett javaslatot, hogy a *Szentírást* oly módon olvassuk újra, mint amely nyelvének *megformáltságában*, e nyelv *materialitásában* és *mediális körülményeit, jelenlétét tekintve* is szent. Hogy oly módon tekintsünk rá, mint amely leereszkedett az emberi világba, valóságba, és felkínálta az ott élő embereknek a maga prózai materialitását és textuális húsát; kitette magát az evilágiságnak, hogy onnan emelje fel az elnyomottakat a történelem fölé. Azt gondolom, hogy Gutréék ezt a kísérletet végezték el a *Szentírással*, úgy válaszoltak rá, az *Írás* parancsoló erejére, hogy e válaszban újraegyesült „beszéd” és „írás”, és az egzegézis végtelen, tekintélyparancsoló textuális regresszusának visszautasítása révén a nyilvánosság „beléptetőrendszerét” törték fel. Behatoltak magukba – ahogy a gyarmati szubjektum is időről időre behatol önnön szubjektivitásába, hogy „önként” hangolja át magát a termelés újabb és újabb kíváncsalmaira és feltételeire –, csak hogy e behatolás ezúttal azért történt, hogy fölládozzák azt, ami számukra a legértékesebb, homokot szórva a kolonializáló gépezet fogaskerekei közé (mi másról tanulmányozhatna, ha nem a gépezet megbicsaklásáról az, hogy előttünk állhat Gutréék áldozati gesztusának története?). Úgy sejtem, hogy az „evilágiság” saidi fogalma jó kapaszkodót kínálhatna a Borges-életműkorpusz újraolvasásában – bizonyára azok számára is, sőt talán azok számára leginkább, akik egy megszentelt korpuszt kívánnak kézhez venni.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Arisztotelész. „Az emlékezet és a visszaemlékezés.” Fordította Steiger Kornél. In *Lélekfilozófiai írások*. Szerkesztette Bence György, Bodnár M. István, Borbély Gábor, Boros Gábor. Budapest: Akadémiai, 2006. 123-132.

²⁸ Julia Kristeva, *Önmaga tükrében idegenként*, ford. Kun János Róbert (Budapest: Napkút, 2010), 70.

- Borges, Jorge Luis. „Márk evangéliuma.” Fordította Székács Vera. In Jorge Luis Borges. *Válogatott művei III. A tükör és a maszk. Elbeszélések*, szerk. Scholz László. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999. 150-157.
- Berszán István. „A ciklus archetípusa.” In Berszán István. *Irodalomelmélet – olvasásgyakorlat*. Lektorálta Horváth Andor, Orbán Gyöngyi. Kolozsvár: Presa Universitară Clujeană, 2006. 53-60.
- Berszán István. „A templom nélküli város.” In Berszán István. *Útkereső*. Szerkesztette Balázs Imre József. Kolozsvár: KOMP-PRESS, Korunk Baráti Társaság, 2001. 158-167.
- Hangai Attila. „A phantasztika Arisztotelésznél a *Parva Naturalia* értekezéseiben”, *Magyar Filozófiai Szemle*, (2012/1), 118-140.
- Kristeva, Julia. *Önmaga tükrében idegenként*. Fordította Kun János Róbert. Budapest: Napkút, 2010.
- Löwith, Karl. *Világtörténelem és üdvtörténet. A történelemfilozófia teológiai gyökerei*. Fordította Boros Gábor, Miklós Tamás. Budapest: Atlantisz, 1996.
- Orbán Gyöngyi. „Mit jelent haladékot kapni.” In Orbán Gyöngyi. *Híd és korlát*. Szerkesztette Serestély Zalán. Kolozsvár: Egyetemi Műhely, 2014. 59-79.
- Ricoeur, Paul. „A történelem írása és a múlt megjelenítése.” Fordította Takács Ádám. In Takács Ádám, szerk. *A történelem anyaga. Francia történelemfilozófia a XX. században*. Budapest: L'Harmattan–Atelier, 2004. 187-205.
- Said, Edward W. *A szöveg, a világ, a kritikus*. Fordította Novák György. In Kiss Attila, Kovács Sándor, szerk. *Testes könyv I*. Szeged: Ictus és Jate, 1996. 307-332.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, Mileskava, Suzana. „A felismerhetetlen ellenállás.” Fordította Fenyvesi Kristóf. *Lettre* (2008/tél). http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre71/spivak_fenyvesi.htm

MÉSZÁROS ENIKŐ

IGAZSÁG ÉS MEGBÉKÉLÉS A CHILEI IRODALOMBAN

MEGKÖZELÍTÉS ROBERTO BOLAÑO TÁVOLI CSILLAG CÍMŰ MŰVÉN, ILLETVE AZ ABSZOLÚT GONOSZ SZIMBÓLUMON KERESZTÜL

Egy ilyen, ellentétektől fűtött országban nem szükséges különösebben felfegyverezni az elbeszélést.

Elég csak emlékezni.

Rodrigo Rey Rosa¹

Egy diktatúra árnyéka

1973. szeptember 11-én Augusto Pinochet tábornok katonai puccsot hajtott végre az Amerikai Egyesült Államok támogatásával: délelőtt 10 és 11 óra között a chilei Fegyveres Erők bombatámadást indított a santiagoói Moneda palota épülete, a chilei kormány székhelye ellen. Salvador Allende, a Népi Egység baloldali kormányának és a köztársaságnak az elnöke, ugyanezen a napon halt meg a palotában a puccs lefolyása alatt.

Pinochet katonai puccsa véget vetett a demokratikus, népi kormányzásnak, s ezzel egy időben megindult az üldöztetések, illegális letartóztatások, kínzások és gyilkosságok véres és kegyetlen hulláma, a belső ellenséggel való leszámolás, mindez a Nemzetbiztonság Doktrínájának áldásával, mely minden bizonnyal az addigi legjelentősebb erőfeszítést jelentette Latin-Amerikában a biztonság felfogásának militarizációja terén². A vérengzés végrehajtásáért kétségtelenül az 1973-tól 1977-ig működő chilei titkosrendőrség, a DINA vonható felelősségre. A diktatúra ideje alatt emberek ezrei tűntek el nyom nélkül, ezért nem kérdéses, hogy 1990-ben Patricio Aylwin elnök elsődleges feladata lesz a Retting-Bizottság felállítása a nyomozások elindítása végett, illetve kérdések sorozatának megfogalmazása akörül, vajon létezhet-e a diktatúra után igazság és megbékélés Chilében.

¹ Saját fordítás. „En un país de tanto contraste no hace falta armar mucho el relato. Basta con recordar.” Interjú Rodrigo Rey Rosával, 2012, http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/12/actualidad/1347446988_369177.html. Rodrigo Rey Rosa (1958 -) guatemalai író, fordító, Roberto Bolaño gyakran említi kedvencei között. Rosa az idézett sort guatemalai kontextusban értette.

² Francisco Leal Buitrago, „La Doctrina de la Seguridad Nacional: Materialización de la Guerra Fría en América del Sur”, *Revista de Estudios Sociales*, 15. szám (2003 június): 74-78. <http://res.uniandes.edu.co/view.php/476/index.php?id=476>

Ahogy a politika és a történelem, úgy a társadalom és az egyén, de hasonlóképpen a művészet és az irodalom is arra kényszerültek, hogy kiutakat keressenek ebből az egyensúlyát veszített, bizonytalan helyzetből. Ami az irodalmat illeti, akarva-akaratlanul magára vállalta, hogy kiépíti saját igazságait, valóságait a történelmi ismereteken túl, ezáltal számtalan új kérdést vetett fel a kollektív, illetve az egyéni emlékezet kapcsán, mindamellett, hogy szócsöve is lett egy mindaddig a társadalom peremére kiszorított, hangjában elfojtott társadalmi rétegnek.

„A chilei”

Roberto Bolaño (1953-2003), Rómulo Gallegos- illetve Herralde-díjas chilei író és költő élete nagy részét emigrációban töltötte, így nem meglepő, szinte bármelyik nagyobb Bolaño-műhöz nyúljon is az olvasó, azonnal tapasztalja, hogy annak tárgya három különböző földrajzi egység legalább egyikébe van beágyazva; ezek Mexikó, Katalónia és Chile. Amennyiben Chilét utolsónak soroltam, amögött csupán az az elkerülhetetlen készlet rejlik, hogy így a leírt képben is (mint földrajzilag) távolinak, s valahogy különbözőnek hasson. Nehéz lenne megmondani, mit érez az az ember, aki fiatal éveit Mexikóban, felnőttkorát Katalóniában tölti, s a két állomás között csupán arra a rövid időtartamra utazik haza Chilébe, egészen pontosan 1973-ban, hogy végül a soha vissza nem térés mellett döntsön.

Sohasem tudtam meg, miért tartóztattak le. Los Angelesből utaztam busszal Concepciónba. Leszállítottak minket. Két fegyveres jött értünk egy katonai kocsival. Két hatalmas férfi. Sosem láttam még ezeknél nagyobb katonákat. Bevittek a rendőrkapitányságra. Nyolc napig tartottak fogva. Az első nap nagyon nehéz volt, mert azt hittem, meg fognak ölni. De nagy szerencsém volt. Két rendőr, akik még tizenöt éves koromban iskolatársaim voltak, kivitt a börtönből. Egészen eddig az esetig úgy hittem, Chilében akarok élni. De amikor elengedtek, azt mondtam: *Én megyek innen.*³

Bolaño sosem hirdette magát „chileibb”-nek, mint katalánnak, illetve fordítva. Nem is volt rá szükség. Ő finoman csak annyit mondott, Barcelonában a barátai sokszor egyszerűen „A chilei”-nek szólították, s ez kellően szoros köteléket fűzött az emigrált író és hazája közé. A Bolaño-életműben jelen van tehát Mexikó, az első ifjonti irodalmi kísérletek, a forradalmi

³ Részlet az író *Detectives/Nyomozók* című elbeszéléséből (in: *Llamadas telefónicas/Telefonhívások*), melyben egy személyes élményét dolgozza fel. Saját fordítás. „Nunca supe por qué me detuvieron. Yo iba en autobús de Los Ángeles a Concepción. Me bajaron. Me vinieron a buscar en un vehículo especial con dos armarios. Dos tíos gigantes. En mi vida he visto carabineros más grandes como estos. Luego me llevaron a la comisaría. Estuve ocho días preso. El primer día fue muy duro porque pensé que me iban a matar. Y tuve mucha suerte. Me sacaron de la cárcel dos policías que habían sido dos compañeros míos en el liceo a los 15 años. Hasta este momento pensaba en quedar a vivir en Chile. Pero cuando me soltaron dije: *Yo me marcho.*” *Imprescindibles – Roberto Bolaño: el último maldito*, Documental emitido en el programa "Imprescindibles" de La 2 de TVE sobre la vida itinerante de Bolaño, elérhető az *Algún día en alguna parte* internetes oldalán, illetve alább:

<https://www.youtube.com/watch?v=r2RvO7dcdcg>, 13. perc, 25. másodperc.

gondolatok és az infrarealizmus⁴ Mexikója, illetve a későbbi sikeres életszakasz termékei, az elismert író és megállapodott családapa alkotásai, háttérben Katalóniával, ami mindezt felkínálhatta számára. Közben mindvégig ott volt Chile, mindenütt, Mexikótól Barcelonáig, hosszasan elnyúlt, akár a diktatúra árnyéka az országban, mely 1990 után csak nem akart még eltűnni, sem a valóságban, sem a fikcióban.

A *Távoli csillag* című mű az egyik igazán chilei Bolaño-regény, amit 1996-ban publikált a barcelonai Anagrama kiadóház vezetője, egyben Bolaño egyik legfőbb támogatója, Jorge Herralde. Tanulmányom egyik központi eleme, mint azt felvezettem, a chilei Igazság és Megbékélés Bizottsága, irodalmi gerince pedig a *Távoli csillag* kulcsfigurája, Carlos Wieder. Carlos Wieder alakján keresztül szeretném a *Távoli csillag* című regényt az Igazság és Megbékélés problematikája felé közelíteni, s ezáltal bevezetővel szolgálni a chilei posztdiktatorikus társadalom és irodalom megismeréséhez.

Carlos Wieder

„A halál barátság.” [...] „A halál Chile.” [...] „A halál felelősség.” [...] „A halál szerelem.” [...] „A halál gyarapodás.” [...] „A halál közösség.” [...] „A halál tisztogatás.” [...] „A halál a szívem.” [...] „Fogadd el a szívem.” [...] „Carlos Wieder.” [...] „A halál feltámadás.”⁵

Egy egész vers íródott fel a viharfelhők között aznap Santiago felett, amikor Carlos Wieder újszerű légibemutatóval parádézott a „nyugtalan chilei lelkek”⁶ égre meredő tekintete előtt. A rendkívüli és rendbontó költő, aki egyben a chilei Fegyveres Erők bravúros pilótája volt, efféle hivalkodó művészi akciókkal hódította meg magának az újdonságra szomjazó műkedvelőket.⁷

Carlos Wieder először Concepciónban mutatkozott be Alberto Ruiz-Tagle néven a helyi költészeti szemináriumokon 1971-ben (vagy 72-ben). Tulajdonképpen a költőtársai egyike sem ismerte, szinte semmit nem tudtak előéletéről, családi hátteréről, mindennapjairól, de legfőképpen a leghomályosabb fogalmuk sem lehetett a benne érlelődő tervek jellegéről, s figyelmüket sem kelthette fel bármiféle előkészület jele. Alberto Ruiz-Tagle mindenkitől különbözött. Feltűnően drága ruhákat viselt, és bármilyen társaságban szinte az első percben sikerült megnyernie a jelen levő hölgyek csodálatát. (Sőt, bizonyos értelemben a férfiakat is

⁴ Bolaño és barátja, Mario Santiago által 1975-ben Mexikóban indított költészeti mozgalom.

⁵ Roberto Bolaño, *Távoli Csillag* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2010) 94-7. A továbbiakban a *Távoli Csillagot* ebből a kiadásból idézem. „La muerte es amistad.” [...] “La muerte es Chile.” [...] “La muerte es responsabilidad.” [...] “La muerte es amor.” [...] La muerte es crecimiento.” [...] “La muerte es comunión.” [...] “La muerte es limpieza.” [...] “La muerte es mi corazón.” [...] “Toma mi corazón.” [...] “Carlos Wieder.” [...] “La muerte es resurrección.” Roberto Bolaño, *Estrella Distante* (Barcelona: Anagrama, 1999). Spanyol nyelvű digitális változat: http://videosmiaula.com/planlector/m4_6_estrella_distante.pdf, 42-43.

⁶ „[E]spíritus inquietos de Chile”. Bolaño, *Estrella Distante*, 20.

⁷ Az eset kísértetiesen hasonlít Raúl Zurita chilei költő akciójára, aki New York egére íratta fel egy versét 1982-ben.

elbűvölte, persze ezen inkább irigységet, mint csodálatot kell érteni.) Alberto Ruiz-Tagle, aki „úgy beszélt, mintha egy felhő belsejében élne”⁸ (bár lehet, hogy inkább valahonnan a felhőkön túlról beszélt), aki autodidaktának vallotta magát, holott nyilvánvalóan semmi köze nem volt a korabeli, „örökösen a bolondokháza és a depresszió között vergődő”⁹ chilei autodidaktához; Alberto Ruiz-Tagle, aki egy csupasz lakásban lakott, melyből valami megnevezhetetlen dolog hiányzott. Hátborzongatóan kivételes költő, akit a kortárs irodalom legnagyobb chilei kritikusai is elismertek, miközben senkinek nem került el a figyelmét az az idegenszerű érzés, hogy „milyen távolságtartóan, ridegen írt”¹⁰ (Bolaño, 20), hogy olyan érdektelenül olvasta fel azokat a rendkívüli verseket, mintha nem is az övéi lettek volna. Hát hogyan. Alberto Ruiz-Tagle nem érezheti sajátjának a verseket, amelyek valójában Carlos Wiederben születtek meg.

A chilei katonai puccs radikális fordulatként törte meg a politikai-társadalmi képsorozatot, érthetően azt eredményezte, hogy a világ innentől kezdve két nagy periódusban látta a XX. századi chilei történelmet: volt egy „73 előtt”, és egy „73 után”. A társadalom egyik felére a legkönnyörtelenebb sors, másik felére kibontakozás és hatalom várt. Ami Carlos Wiederrel illeti, hamar megszabadult Alberto Ruiz-Tagle árnyékától, végre abban a szerepben játszhatott tovább, ami valójában volt: a pinochetista Chilei Légierő pilótája, ezáltal a rezsim cinkosa, de legfőképpen közvetlen felelőse megannyi fiatal lány megkínzásának és brutális meggyilkolásának. Azokról a fiatal nőkről van szó, akiknek a szemében a jóképű Wieder szinte a tökéletesség szimbólumával ért fel, akiket a pusztta megjelenésével elbűvölt, hiszen majd mindig olyan volt, „mint, aki épp egy viharból menekült meg, védtelenül, bőrig ázva, de azért elragadóan.”¹¹ (Bolaño, 45) Valószínűleg igen kevesekben tudatosulhatott csak, hogy ez a vonzerő valójában az elszántság, a halálmegvető akarat megnyilatkozása volt. Carlos Wieder, már sem autodidakta, sem határozatlan, viszont „maga volt a megtestesült önbizalom és bátorság [...]. Olyan magabiztosan beszélt a költészetről, [...] hogy bármelyik riportert levette a lábáról.”¹² (Uo. 55) Természetesen költészetről beszélt, hiszen megfoghatatlan karakterének egyetlen biztos, változhatatlan eleme, hogy igazi poéta volt. Ez volt Wieder lényege, ami Alberto személyében egyelőre a jövőbeli nagy bemutatkozására készülődött, ám Wiederből fékezhetetlenül és korlátok nélkül törhetett ki, hogy azonnal a chilei irodalom forradalmasítása felé vegye az irányt. Carlos Wieder, valami kegyetlen és véres szülemény, ám egyben természetfeletti is.

⁸ „[H]ablaba como si viviera en medio de una nube”. Bolaño, *Estrella Distante*, 6.

⁹ „[E]ntre el manicomio y la desesperación”. Uo.

¹⁰ „[E]scribía con distancia y frialdad”. Uo.

¹¹ „[P]oeta recién salido de un temporal, inerme, calado hasta los huesos por la lluvia, pero al mismo tiempo encantador”. Uo. 21.

¹² „[S]eguridad y la audacia personificadas”; “hablaba de poesía con una autoridad que desarmaba a cualquier interlocutor”. Uo. 25.

Chile „az ocsmányság világbajnokságába készült benevezni”¹³

Művészi megmutatkozásai érthetetlenek maradtak a közízlés számára. Csodálták, de nem értették költészetét a Garmendia-lányok sem, a gyönyörű költő-ikrek, még csak nem is sejtették, hogy éppen születőben volt „az új chilei költészet” (Bolaño, 30), s végképp nem gyanították, hogy a nagy forradalom megvalósulásához az ő vérük volt kiszemelve alapanyag-nak. Nem értették Carlos Wiedert jobboldali katona-kollégái sem 1974-ben, amikor előbbi nagyszabású léigbemutatóját rendezte meg Santiago felett, egy sötét és viharos napon, miközben egy egész nép várt arra odalent, hogy a frissen kiépült diktatúra új művészi stílusa első ízben mutakozzon meg. Azon tűnődtek, vajon ismét katasztrófába torkollik-e majd a költészeti akció, ahogy – Bolañót idézve – az Chilében szokás volt akkoriban, és ha igen, akkor vajon az egyén vagy a nemzet katasztrófája lesz-e.

Legnagyobb hatású attrakcióját azonban még a léigbemutató utánra tartogatta Wieder, amikor fotókiállítást rendezett lakásán a művészet iránt látszólag annyira érdeklődő ismerősei számára, ez volt az a momentum, amikor mindaz, ami Wieder művészetében addig egyszerűen érthetetlennek tűnt, most egyszer s mindenkorra elfogadhatatlanná torzult. A kiállításnak Wieder saját, puritán szobája adott helyet, melybe a vendégek egyesével bújhattak be, kíváncsian, s ahonnan végül holtsápadtan, némán, a sokk hatása alatt tántorogtak ki egyik a másik után, némelyikük hányingerrel küszködve nem jutott el a fürdőszobáig. Még a vérfürdő látványához mondhatni hozzászokott katonák sem viselték rezzenéstelen gyomorral a megcsonkított, összeszabdalt nőkről készült irtózatoss képsorozat látványát (némelyikük talán még életben volt a megörökítés pillanatában). Az ilyen extrém borzalom nyíltan művészetként való kikiáltása, a horror kendőzetlen ábrázolása a művészetben egyszerűen befogadhatatlan, megemészthetetlen volt.

Kietlen szerelem.

Végül összecsuclottunk, szerelmem, én közben könnyezve néztem arcodat. Egyik ütés érte a másikat, az utolsókat szinte már nem is éreztük. Odébb vonszoltuk magunkat a szétterült testek között, csak annyira, hogy együtt maradjunk, egymás mellett. Nem elviselhetetlen a magány sem. Nem történt semmi, álomom pedig újra felkel s visszaroskad, mint máskor. Csakúgy, mint a nappalok. Mint az éjszakák.

*Ének eltűnt kedveséhez, Raúl Zurita (részlet)*¹⁴

¹³ „[E]ntrando en el campeonato mundial de la fealdad”. Uo. 13.

¹⁴ Saját fordítás. „Desiertos de amor. Ay amor, quebrados caímos y en la caída / lloré mirándote. Fue golpe tras golpe, pero / los últimos ya no eran necesarios. / Apenas un poco nos arrastramos entre los / cuerpos derrumbados para quedar juntos, / para quedar uno al lado del otro. No es duro / ni la soledad. Nada ha sucedido y mi sueño / se levanta y cae como siempre. Como los / días. Como las noches.” Raúl Zurita (fragmento), *Canto a su amor desaparecido*. Elérhető a *Palabra Virtual* internetes felületén:

Ha volt valaha kisebb törés Carlos Wieder életében, minden bizonnyal ez volt az a pont, bolyongó életmódjának kezdete, mikortól nem lehetett biztosan tudni, melyik országban és melyik álnév mögött alkotott a chilei költészet. A meg nem értett, sőt elutasított Wieder figurája egy pillanatra azt az érzést keltheti, hogy ebben az annyira távoli és határozott teremtményben is volt valami emberi csalódás: olyan volt, mintha Wieder „egyfajta normalitás után sóvárogna, amelyben sosem volt része, azután, hogy chilei költő legyen, akit »védelmez az Állam, és ezáltal védelmezi a kultúrát.«”¹⁵ (Bolaño, 112) De Wieder sosem tört meg igazán, mert felette állt a chilei társadalom minden egyezményének, az egész világot és önmagát is csak a távoli magasból, egy rideg, elszigetelt, fényes pontból látta csupán. Az ő szemében „mindannyian csak nyomorult férgek voltunk.”¹⁶ (Uo. 126) Wieder nem tartozott az átlagos chilei polgárok közé, de a diktatúrának sem volt a szolgája. „Wieder kis gépen és egyedül repült.”¹⁷ (Uo. 58)

A bolañoi alkotásmód egyik legkülönlegesebb jegye, s ami az egész művön tisztán kivehetően végighúzódik, az a szoros kötelék, amit az író az irodalom (vagy általában a művészi alkotás¹⁸) és a bűncselekmény, az erőszak között létesít. Nem meglepő, ha olykor konkrétan a művészetnek az erőszakban való részvételéről, egyenesen a bűnrészességről szóló gondolatokkal találkozunk a Bolañót érintő tanulmányokban. Ezt illetően a fiatal kortárs chilei költő, Andrés Urzúa de la Sotta megjegyzi, hogy amikor Wieder a nagy chilei költészeti forradalmat végbeviszi, amit tesz, az valójában nem irodalmi újítás, sokkal inkább egyfajta megsemmisítési aktus.¹⁹ Wieder, ennek értelmében, nem egy pulpitusról énekl meg a pusztítást, hanem egyenesen véghezviszi, mégpedig a legköltőibb formában.²⁰ A művészet bűnbe rántása bizonyos értelemben annak tönkretételeként, megsemmisítéseként értelmezhető, ám mivel ebben az esetben igazi innovatív alkotásról, illetve művészi nagyszerűségről van szó (Bolaño határozottan ebbe az irányba terel minket), inkább a két elem összevonásáról, fúziójáról lehet beszélni. A Wieder személyében ötvöződő (és ellentmondásosságukból adódóan

[http://palabravirtual.com/index.php?ir=ver_video.php&wid=217&t=Canto+a+su+amor+desaparecido+\(fragmento\)&p=Ra%FAI+Zurita&o=Ra%FAI+Zurita](http://palabravirtual.com/index.php?ir=ver_video.php&wid=217&t=Canto+a+su+amor+desaparecido+(fragmento)&p=Ra%FAI+Zurita&o=Ra%FAI+Zurita). Raúl Zurita (1950 -) chilei költő. A Pinochet-diktatúra ideje alatt baloldali rokonszenvezése miatt elfogták, megkínózták. Később művészi tehetségét az igazság hirdetésére igyekeztet összpontosítani, ennek érdekében a land-art egyik képviselőjeként szerepelt (az égre, illetve az Atacama-sivatagba is írt verssorokat), illetve nem riadt vissza saját teste csonkításától sem.

¹⁵ „Wieder añorara una normalidad que nunca tuvo, un status de poeta chileno protegido del Estado que de esta manera protege la cultura.” Bolaño, *Estrella Distante*, 50.

¹⁶ „[I]e parecían unos bichos miserables” (Uo. 56)

¹⁷ „Wieder volaba en un pequeño avión y volaba solo.” (Uo. 26)

¹⁸ Innentől előfordulhat, hogy a *művészet*, *irodalom* és *költészet* fogalmakat szabadabban váltogatom, amint a jelen helyzet megengedi.

¹⁹ „[A]cto de exterminio.”

²⁰ Andrés Urzúa de la Sotta, *Carlos Wieder y Bruno Vidal: poetas chilenos malditos*, In Proyecto Patrimonio Año 2013. Elérhető a www.letras.s5.com weboldalon (Luis Martínez Solorza): <http://letras.s5.com/bvid280613.html>

ugyanígy egymásnak feszülő) alkotás és pusztítás öntik ki a szörny formáját, a monstrumot, Bolaño „abszolút gonosz”²¹-szimbólumát.

Akárhogy is, a művészetnek ez a horrorisztikus megnyilvánulása nem maradhat magyarázat nélkül. Ignacio López-Vicuña professzor a *Revista Chilena de Literatura* című folyóiratban megjelent egyik cikkében jogosan teszi fel a kérdéseket: hogy lehet az, hogy az irodalom, aminek a haladást, a civilizációt és a humanizációt kellene képviselnie, a barbarizmussal és az erőszakkal lép szövetségre? Az írásnak milyen vad árnyoldala ez?²²

Véleményem szerint mindenekelőtt arrafelé érdemes keresni a választ, hogy a művészet mindig valamilyen kontextusból emelkedik ki. Bolaño gyakran idézi Jorge Luis Borgest, aki egy interjúban kifejtette, szerinte a művészetnek és az irodalomnak meg kell szabadulniuk az időtől. „Sokszor mondtak nekem olyasmit, hogy a művészet a politikától vagy a történelemtől függ. Nem, szerintem ez nem így van.”²³ Majd, hogy pontosítsa elképzelését, Borges az észak-amerikai festő, Whistler²⁴ szavaival érvel: „Art happens.”, ami annyit jelent, hogy a művészet megtörténik, egyszerűen meggesik, „elszabadul, valamilyen rejtélyes módon, a történelem ügyesen rendezett ok-okozati összjátéka során. Hogy a művészet végül megtörténik-e vagy sem, ez sem a művésztől függ.”²⁵

A fent említett művészet és bűncselekmény szoros kapcsolata, amiről kijelenthető, a mű alapvető vázát képezi, a Wieder-monstrum alakjában olvad tehát teljesen össze. Ám a figura szimbolikáján keresztül a mű messzebbre merészkedik, mintsem hogy meg lehetne elégedni ezzel a kijelentéssel. A *Távoli csillag* eltanulja és felhasználja a diktatúra stílusát, annak eszközeit Wieder kezébe adja, hogy tökélyre vigye, Wiedernek, aki nem egyszerűen költő, hanem maga a költészet. Így lehet a folyamat következménye, az igazi forradalom, amivel a pinochetista irodalom szolgálhat, hogy maga a költészet szívja magába a kegyetlenséget, fürdik meg a vérben, a költészet bújik bele az erőszak bőrébe. Nem csupán ír az erőszakról, hanem ő maga lesz az erőszak, vagyis amit végigkövetünk a regény folyamán, az nem más, mint az irodalom átváltozása, transzformációja. Ezek után egészen ideillőnek találhatjuk Bolaño szavait, aki egy interjú során úgy fogalmazott, az írás annyit jelent, mint „tudni, hogyan lépünk a sötétségbe, hogyan ugorjunk bele az ürességbe, tisztában lenni vele, hogy az irodalom alapjában véve veszélyes hivatás.”²⁶

²¹ „[M]al absoluto.”

²² Ignacio López-Vicuña. „Malestar en la literatura: Escritura y barbarie en Estrella Distante y Nocturno de Chile de Roberto Bolaño”, *Revista Chilena de Literatura* 75. szám (2009): 199-215.
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952009000200010

²³ „Muchas veces a mí me han dicho que el arte depende de la política, o de la historia. No, yo creo que eso es todo falso.” Alberto Bejarano: *¿Qué es una vida? Bolaño lee a Nietzsche a través de Schwob y Borges* (Bogotá: 2012) http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0121-75502012000200009&script=sci_arttext.

²⁴ James McNeill Whistler (1834-1903).

²⁵ „(...) escapa, de algún modo, a esa organizada causalidad de la historia. Sí, el arte sucede o no sucede; eso tampoco depende del artista.” Bejarano, *¿Qué es una vida?*.

²⁶ „(...) saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura es básicamente un oficio peligroso”. Interjú Roberto Bolañoval a Feria Internacional del Libro (Nemzetközi Könyvvásár) keretei

Az irodalom átalakulását és Wieder figurájának keletkezését az „Art happens.” gondolatáig visszavezetve pedig levonható a következtetés a Pinochet-diktatúra jellegéről. A művészet megtörténik, létre kell jönnie, szinte önkéntelenül, bármilyen módon és bármilyen kontextusban. Ebben az esetben egy véres diktatúra szüleményéről van szó. Egy olyan világban szabadult el Wieder, amely törvényesíti az erőszakot, melyben a fiatalok forradalmi rémálomokba torkollnak, ahol a fájdalom bizonyul az egyetlen köteléknek, amely az élethez köti az embert, ahol a „patkányok” menekülnek, ahol olyan gyakoriak a hallucinációk, és ahol a Wieder repülője után kinyúló levágott kezek néma csendje a leprához hasonlatos. Egy korszak, amely után nem lehet feltakarítani, hiszen annyi embernek veszett nyoma, hogy a Retting-Bizottság képtelen volt meghatározni az eltűntek számát; egy diktatúra, melyre sokan büszkén és hőiesen emlékeznek vissza, sőt, egyesek szájából akár az a mondat is elhangozhat, hogy Wieder „csak azt tette, amit minden chileinek meg kellett tennie, vagy meg akart tenni, vagy meg kellett volna tennie, de nem tudott megtenni.”²⁷ (Bolaño, 126) A Halálkaraván²⁸ és a Colombo hadművelet²⁹ korszaka, ahol a stadionok tömegmészárlások színhelyeivé válnak, s ahol előfordulhatott, hogy az egyes emberekre kirótt kivégzési parancs a kivégzés végrehajtása után érkezett meg, ha egyáltalán megérkezett. Ez a korszak diktálja a művészi alkotás általános feltételeit és körülményeit, adja meg az uralkodó hangulatot, az ízlést, a követendő példát. Az igazi művészet pedig arról ismert, hogy szélsőségekig játssza ki magát, feszegeti vagy túllépi a határokat. A művészet a *Távoli csillagban* felülmúlja mesterét a fotókiállítás során, elér egy olyan pontot, hogy a rezsim emberei is visszariadnak a látottaktól, tarthatatlan émelgyést, felfoghatatlan, zavaros érzést vált ki belőlük Carlos Wieder kreációja.

Olyan volt, mintha magasfeszültségű áramütés érte volna a házat. [...] Néztük egymást, felismertük egymást, de igazából olyan volt, mintha nem ismernénk egymást, mintha mások volnánk, mintha egyformák volnánk, gyűlöltük az arcunkat, és úgy mozogtunk, ahogy az alvajárók vagy az idióták szoktak. (Bolaño, 102)

A diktatúra szörnyszülött fiának akcióiban, a gázságnak ilyen szélsőséges megnyilvánulásában pedig ott van egy egész kimondott igazság, egy tiszta vélemény afelől, mennyire megtűrhetetlen a horrornak ez a dimenziója, mennyire elfogadhatatlan az a kontextus, amiben ilyesmi megtörténhet.

között, Estación Mapocho, Santiago de Chile, 1999, *La Belleza de pensar* című program, az interjú szövege elérhető a következő címen (*Una nueva belleza*, beszélgetések Cristián Warnkennel): <http://www.unabellezanueva.org/wp-content/uploads/documentos/entrevista-roberto-bolano.pdf>.

²⁷ „sólo hizo lo que todos los chilenos tuvieron que hacer, debieron hacer o quisieron y no pudieron hacer.” Bolaño, *Estrella Distante*, 56.

²⁸ Caravana de la Muerte: 1973-ban Pinochet indította útnak az ún. Halálkaravánt, mely missziója volt, hogy, bejárva Chile különböző városait a politikai ellenzék jelentősebb személyeivel leszámoljon.

²⁹ A DINA 1975-ben indított hadművelete, melynek teljesítése következtében 119 egyetemista és gimnazista – nagyrészt a MIR (Forradalmi Baloldali Mozgalom) tagjai – tűnt el nyom nélkül.

A megbékélésre várva - „Nos, uraim, legjobb lesz, ha alszanak egy kicsit, és mindenestül elfelejtik ezt az estét.”³⁰

De milyen véget érhet Carlos Wieder mindezek után, folytatódhat-e a története azoknak, akik megjárták Wieder kiállító-termét, hova forduljanak, akik a Garmendia-lányok legújabb verseinek megjelenését várják hiába, és hogyan tudnának valaha is felocsúdni a bénultságból azok, akik a lányukat vagy szerelmüket az egyetemek falai között veszítették el, s csak idő után, a föld alatt találtak rájuk. „Ahhoz túl sok gonddal küszködik az ország, hogy lekösse a figyelmét egy ilyen réges-rég eltűnt sorozatgyilkos egyre halványodó alakja. Chile elfelejtette.”³¹ (Bolaño, 127)

Chile elfelejtette. „Minket is elfelejtett Chile.” (Uo. 128) Mario Benedetti³² szerint a felejtés tele van emlékezettel, egy egész verseskötetet jelentetett meg ezen a címen (*El olvido está lleno de memoria*, 1995), Borges pedig az emlékezés egy formájának, máskülönben az egyik legnehezebb képességnek³³ nevezte a felejtést. Az Átmenet kontextusában különösen igaz, hogy a felejtés és az emlékezés nem ütköznek egymásnak, annak kapcsán pedig, hogy a felejtést ismerjük el az emlékezés részeként, vagy éppen fordítva, számtalan értelmezés született, s a kérdéskört érdemes lenne külön tanulmányban körüljárni. Témánkat illetően most leginkább azt tanácsos kiemelni, hogy a felejtést itt tudatos cselekedetként értelmezzük. Az egyes ember nem önkéntelenül megy keresztül a felejtés folyamatán, hanem azért felejt, mert felejtteni akar, amit pedig el akar felejtteni, az a visszaidézhető valóság, az emlékezés tárgya, vagy, ahogy Sergio Rojas, a Chilei Egyetem professzora írja, a felejtés a valóság szimp-tómája. Az emlékezet nem áll szemben a felejtéssel, hanem annak elengedhetetlen, céltudatos eleme.³⁴

A *Távoli csillag* végső fejezete azt a bizonyos nagy visszapillantást jelenti a jelenből a múltba, a konfrontációt az emlékekkel. A fotókiállítás óta sok év telt el, Wiedert elnyelték a különböző országok és álnevek, olykor-olykor felbukkant néhány szájról szájra kalandozó kitalált história szereplőjeként, de egyértelműen nem vágyott sem felismerésre sem elismerésre. Elbeszélőnk (akiről meglepően keveset tudunk) egy Romero nevezetű Allende-párti

³⁰ Bolaño, *Távoli Csillag*, 107. Ezzel a mondattal sikerült megtörni azt a nem mindennapi csendet, amit Wieder kiállítása váltott ki a vendégek között.

³¹ „Muchos son los problemas del país como para interesarse en la figura cada vez más borrosa de un asesino múltiple desaparecido hace mucho tiempo. Chile lo olvida.” Bolaño, *Estrella Distante*, 56.

³² Mario Benedetti uruguayi író, költő, újságíró. (1920-2009)

³³ Nuria Girona és Eleonora Cróquer, *Mario Benedetti: Olvidar (en) el exilio*, in Cervantes Virtual http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mario-benedetti-inventario-complice--0/html/ff1470c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_105.htm

³⁴ Sergio Rojas, „Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena”, *Rev. chil. lit.* (Santiago) 89. szám (2015, április), http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952015000100012&script=sci_arttext

volt rendőrtiszt kérésére részt vesz Wieder felkutatásában. Míg az ő szerepe az azonosításra korlátozódott, Romero a végítéletet jött végrehajtani. Az elbeszélő egy katalán bárban látja újra Wiedert, aki megöregedett, ám látszott rajta, hogy még most is „sokkal inkább ura volt önmagának” (Bolaño, 164), mint bármely más ember. A jelenetnek nincs nagy cselekménye, a felszínen szinte semmi különös nem történik, a szembesülés viszont (ahogy arra számítani lehetett, felkészülni persze aligha) alattomosan előhívja az elbeszélő emlékeit, nyomasztó képek kúsznak elő valami beletörődött sarokból, kellemetlenül, felkavaróan. Pedig már egészen úgy tűnt, véget értek azok a lidérces idők. „Ismét felidéztem Bibiano meg Dagi képét. Próbáltam nem gondolni a Garmendia nővérekre – milyen távoliak voltak! – meg a többi nőre, azért mégiscsak gondoltam rájuk.”³⁵ (Bolaño, 162)

Ricardo Lagos elnök 2003-ban újra kinyitatta a Moneda Palota Morandé-kapuját, melyen keresztül annak idején Allende holttestét kihozták, a Chilei Nemzeti Stadiont³⁶ pedig (mely az egyik legnagyobb központja volt a kínzásoknak, s melyben 1973-ban körülbelül 40.000 főt tartottak fogva) történelmi műemlékké nyilvánították. Valahányszor megszületik egy regény a chilei diktatúráról, valahányszor szobrot emelnek egy városban az eltűntek emlékére, vagy múzeumot nyitnak a koncentrációs táborok helyén, Chile emlékszik, mégpedig tudatosan, s ezzel kollektív emlékezetet teremt, ami az egyik legtermészetesebb igénye egy közösségnek. Az elbeszélő Wiederrel való találkozása egész Chile múlttal való szembesülése, emlékezése is egyben.

Az emlékező nemzetre háruló feladat újabb terhet jelent, hiszen a nemzet hatalmas traumát élt át, sérülése komoly kezelést igényelne. Ezeket az embereket érzékenyen érinti a fájdalom felidézése, ezek fenyegetettséghez szokott emberek, Hernán Valdés, chilei író szavait idézve, „semlegesített”, megtisztított emberek, s egyértelműen szükséges, hogy a hatalmasabb szervek, intézmények, bizottságok és az egyház helyettük és az érdekükben emeljen szót.³⁷

Érdemes-e mégis elindítani ezeket a folyamatokat, valóban elengedhetetlen-e visszalépni az időben, hogy egy új korszak kezdődhessen el, megkönnyebbülhet-e a nemzet valamelyest, ha keresztülmegy az igazság és megbékélés alagútján. Az elbeszélő látja (és már nem mások

³⁵ „Volví a pensar en Bibiano, en la Gorda. No quería pensar en las hermanas Garmendia, tan lejanas ya, ni en las otras mujeres, pero también pensé en ellas.” Bolaño, *Estrella Distante*, 71.

³⁶ Víctor Jara, legendás chilei énekes, zeneszerző; 1973. szeptember 16-án kivégezték a santiagoói Nemzeti Stadionban, mely az ő emlékére ma a Víctor Jara Stadion nevet viseli.

³⁷ S akik e táborokat megjárják [...] azok az erőszak és megaláztatás leírhatatlan megpróbáltatásai után már jórészt ténylegesen semlegesített egyedek [...] ezek az emberek nem hogy tiltakozó szóra nem nyitják többet a szájukat, de még a fülüket is elfordítják onnan, ahol ilyet hallanak.³⁷ Hernán Valdés, *Egy chilei fogoly naplója (Tejas Verdes)* (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1976), 8. „Quienes salen de los campos de concentración [...] – después de pruebas de humillación y terror inenarrables – no volverán a abrir la boca para protestar ni pondrán sus oídos donde se escuchan protestas. [...] En un par de años o antes se habrá logrado el milagro de un país de sordomudos.” Hernán Valdés, *Tejas Verdes, Diario en un campo de concentración en Chile*, szerk. LAIA, 1978, (Barcelona: 1978), 8.

<http://es.scribd.com/doc/53564550/Tejas-Verdes-Diario-de-un-campo-de-concentracion-en-Chile-Hernan-Valdes>

emlékképeiből merítve láttatja), amint Carlos Wieder, az isteni költő és kegyetlen gyilkos, a chilei légierő egykori tisztje, kissé megöregedve, de határozottan (s annak ellenére, hogy negyvenes éveiben járó latin-amerikai férfi volt, meglepő módon egy cseppet sem szomorúan) feláll, borravalót hagy az asztalon, és elmegy a bárból. És akkor egyetlen ajtócsapódástól minden görcs, ideg és libabőr egyszerre megbékél, lecsendesedik, emberünk pedig megkönnyebbülve felsóhajt a bár teraszán. Megéhezik, megszomjazik, beszélget, elnézegeti a tengert és az embereket, mint egy átlagos, életvidám ember. „Hirtelen azon kaptam magam, hogy éhes vagyok és boldog. Odaintettem a pincért. Rendeltem egy sonkás szendvicset meg egy sört. Váltottunk néhány szót, amikor kihozta.” (Bolaño, 165)

El ne kerülje senki figyelmét ez a hangsúlyos jelenet, ez a változás, a megkönnyebbülés órája: az újbóli találkozás, a múlt felidézése és az ajtó, amely rácsukódik a múltra. Mindez azért lesz lényeges, mert Carlos Wiedert ebben a jelenetben nem érte semmilyen külső hatás. Egy Romero nevezetű volt rendőrtiszt írja meg számára a végső felvonást azzal, hogy eljött utólagosan igazságot szolgáltatni. A küldetést egyértelműen teljesítette, visszatértkor a külseje legalábbis enyhébb változásokon ment keresztül, kivéve a szemeit, határozottan ugyanazokkal a szemekkel tért vissza, „amelyek elhiszik, hogy elvben minden lehetséges, ugyanakkor tudják, hogy semmit sem lehet visszacsinálni.”³⁸ (Bolaño, 168) Ilyenek lennének tehát a szemek abban a világban, ahol rendezik a számlákat és igazságot szolgáltatnak, vagy pontosabban fogalmazva, úgy tűnik, abban a világban is ugyanilyenek lennének. Az üzenet gyönyörű: a megbékélés szempontjából (nem az igazság szempontjából!) semmit sem változtat már az ítélet, a szenvedő kínjait egy olyan veszteség okozta, amire a véres bosszú nem hozhat enyhülést. Meglepő bölcsességről adnak tanúbizonyságot az elbeszélő Romeróhoz intézett szavai, közvetlenül a küldetés végrehajtása előtt: „Megöli? Inkább ne ölje meg... Ezzel mindkettőnket, magát is, engem is tönkreteszhet, amúgy is fölösleges, hisz ez a fickó már senkinek sem fog ártani. [...] „Nem érdemes” [...] „már mindennek vége. Már senki sem árt senkinek.”³⁹ (Bolaño, 167)

Záró paragrafusok

A chilei Igazság és Megbékélés Bizottságának legvégső feladata egy írásos beszámoló elkészítése volt, melyben munkájuk folyamatát és eredményeit összegezték. A részletes beszámoló így két nagy kötetben jelent meg 1991-ben, amelyekhez egy harmadikat is csatoltak a kivizsgált esetek áldozatainak hosszú listájával. A Bizottság az elkészült munkát az elnök elé terjesztette, majd az egész országban nyilvánosságra hozta, küldetését teljesítve 1991-ben fel-

³⁸ „(...) que creen en todas las posibilidades pero que al mismo tiempo saben que nada tiene remedio” Bolaño, *Estrella Distante*, 73.

³⁹ „¿Lo va a matar?” [...] “Es mejor que no lo mate.” [...] “nos puede arruinar, a usted y a mí, y además es innecesario, ese tipo ya no le va a hacer daño a nadie. No vale la pena” [...] “todo se acabó. Ya nadie hará daño a nadie.” Bolaño, *Estrella Distante*, 72.

oszlott. 2004-ben a Valech Bizottság, kiegészítve a Retting-Bizottság munkáját, az áldozatok számát több mint 40.000 főre becsülte (pontos adatokat természetesen lehetetlen volna meghatározni), azonban kérdések sokasága maradt hátra továbbra is megválaszolatlanul.

Válaszok, igazságok azóta is születnek, ilyen volt a *Távoli csillag* 1996-os megjelenése is. Amikor a múltban történő vizsgálatok elindultak Chilében, eleinte talán a Bizottság maga sem sejtette, hogy a legnagyobb szerepe mindennek nem az volt, hogy az igazságszolgáltatás valós munkát végezzen, s minden ítélet kimondasson a bűnösökre, vagy hogy az áldozatok hozzátartozói anyagi kártérítésben részesüljenek. A lehetőség, hogy az emberek beszélhettek a megélt szörnyűségekről, hogy mellettük szólaltak fel hivatalos szervek és az egész világ meghallgatta, megértette őket, volt az egyik leghatásosabb gyógyír, amit ilyen helyzetben utólag meg lehetett adni nekik.

Biztosan hiszem, hogy egy nem is olyan távoli jövőben, amikor lecsillapodnak az indulatok és a neheztelések, a történelem elfogulatlanul ítéli majd meg a munkánkat, és elismeri, hogy mindaz, amit Chiléért tettünk, Kontinensünk egyik legkiválóbb nemzetévé emelte az országot.⁴⁰ (Augusto Pinochet, 2006)

Roberto Bolaño-ra, akiről elmondható, hogy nagyban hozzájárult a diktatúrát követő chilei irodalom felemeléséhez, még komoly feladatok vártak. Az *Estrella distante* (*Távoli csillag*) az író rövid, de hatalmas életműve első nagy alkotásai között ismert, a legnagyobb elismerések azonban még kívártak, hogy az író további mély nyomokat hagyjon a bolañoi univerzum végigjárásához: *Los detectives salvajes* (*Vad nyomozók*), *Amuleto*, *Nocturno de Chile* (*Éjszaka Chilében*), vagy a 2666. Kedves barátja és szeretett írója, a katalán Enrique Vila-Matas úgy fogalmazott: Bolaño egyike volt azoknak a nomád lelkű művészeknek, akiknek nincs szükségük útlevele, s akiket nem vezet más iránytű, mint saját csillaguk, még ha olyan távoli csillagról van is szó, mint Roberto Bolaño csillaga.⁴¹

HIVATKOZOTT MŰVEK

Jelen tanulmányt megelőzte az alábbi mesterszakos szakdolgozat: *Chile: igazság és megbékélés? (Enikő Mészáros, Szegedi Tudományegyetem, Hispanisztika Tanszék, 2014)*, melynek elsődleges forrása a chilei Retting-beszámoló első kötete: *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación de Chile (Informe Retting)*, Tomo 1, elérhető a Chilei Kormány Emberjogi Programjának (Programa de Derechos Humanos del Gobierno de Chile) internetes felületén: http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html

⁴⁰ Augusto Pinochet utolsó levele, 2006. Saját fordítás. „Tengo la certeza más absoluta que en el día de la mañana, cuando cesen las pasiones y los resentimientos, la historia juzgará con objetividad nuestra tarea y reconocerá que la obra realizada colocó a Chile a la cabeza de las naciones de este Continente.” Augusto Pinochet, *Última carta de Augusto Pinochet*, 2006, http://www.emol.com/especiales/pinochet2006/cartas_10.htm

⁴¹ Vila-Matas Enrique, *Bolaño en la distancia*. Elérhető a Letras Libres internetes felületén: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/bolano-en-la-distancia>

- Aylwin, Patricio: *Discurso del presidente Patricio Aylwin sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación*, I Curso Especializado en Derechos Humanos para el Cono Sur organizado por el IIDH y los Ministerios de Justicia y del Interior de Chile, 1994:
<http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/4/1836/8.pdf>, 108
- Bejarano, Alberto. *¿Qué es una vida? Bolaño lee a Nietzsche a través de Schwob y Borges*. Bogotá: 2012,
http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0121-75502012000200009&script=sci_arttext
- Bolaño, Roberto. *Estrella Distante*. Barcelona: Anagrama, 1999. Spanyol nyelvű digitális változat: http://videosmiaula.com/planlector/m4_6_estrella_distante.pdf
- . *Távoli Csillag*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2010.
- Girona, Nuria és Cróquer Eleonora. *Mario Benedetti: Olvidar (en) el exilio*. In Cervantes Virtual,
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mario-benedetti-inventario-complice--0/html/ff1470c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_105.htm
- Imprescindibles* – Roberto Bolaño: *el último maldito*, Documental emitido en el programa "Imprescindibles" de La 2 de TVE sobre la vida itinerante de Bolaño, elérhető az *Algún día en alguna parte* internetes oldalán, illetve alább:
<https://www.youtube.com/watch?v=r2RvO7dcdcg>
- Interjú Roberto Bolañoval a Feria Internacional del Libro (Nemzetközi Könyvvásár) keretei között, Estación Mapocho, Santiago de Chile, 1999, *La Belleza de pensar* című program, az interjú szövege elérhető a következő címen (*Una nueva belleza*, beszélgetések Cristián Warnkennel):
<http://www.unabellezanueva.org/wp-content/uploads/documentos/entrevista-roberto-bolano.pdf>
- Interjú Rodrigo Rey Rosával, 2012. Elérhető az *El País* internetes oldalán:
http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/12/actualidad/1347446988_369177.html.
- Leal Buitrago, Francisco. „La Doctrina de la Seguridad Nacional: Materialización de la Guerra Fría en América del Sur”, *Revista de Estudios Sociales*, 15. szám (2003 június): 74-78.
<http://res.uniandes.edu.co/view.php/476/index.php?id=476>
- López-Vicuña, Ignacio. „Malestar en la literatura: Escritura y barbarie en *Estrella Distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño.” *Revista Chilena de Literatura* 75. szám (2009): 199-215,
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952009000200010.
- Pinochet, Augusto. *Última carta de Augusto Pinochet, 2006*,
http://www.emol.com/especiales/pinochet2006/cartas_10.htm
- Rojas, Sergio. „Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena.” *Rev. chil. lit.* (Santiago) 89. szám (2015 árpilis),

- http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952015000100012&script=sci_arttext
Urzúa de la Sotta, Andrés: *Carlos Wieder y Bruno Vidal: poetas chilenos malditos*. In Proyecto Patrimonio Año 2013. Elérhető a www.letras.s5.com weboldalon (Luis Martínez Solorza),
<http://letras.s5.com/bvid280613.html>
- Valdés, Hernán. *Egy chilei fogoly naplója (Tejas Verdes)*. Budapest. Kossuth Könyvkiadó, 1976.
- Valdés, Hernán. *Tejas Verdes, Diario en un campo de concentración en Chile*. Szerkesztők LAIA. Barcelona: 1978,
<http://es.scribd.com/doc/53564550/Tejas-Verdes-Diario-de-un-campo-de-concentracion-en-Chile-Hernan-Valdes>
- Vila-Matas, Enrique. *Bolaño en la distancia*. Elérhető a Letras Libres internetes felületén:
<http://www.letraslibres.com/revista/libros/bolano-en-la-distancia>
- Zurita, Raúl. *Canto al amor desaparecido*. Elérhető a Palabra Virtual internetes felületén:
[http://palabravirtual.com/index.php?ir=ver_video.php&wid=217&t=Canto+a+su+amor+desaparecido+\(fragmento\)&p=Ra%FAI+Zurita&o=Ra%FAI+Zurita](http://palabravirtual.com/index.php?ir=ver_video.php&wid=217&t=Canto+a+su+amor+desaparecido+(fragmento)&p=Ra%FAI+Zurita&o=Ra%FAI+Zurita)

AZ ABSZURD ÉS AZ IDEGEN

„(...) [A]z üresség hallatja a szavát, amikor megszakad a megszokott mozdulatok láncolata, akkor e válasz az abszurditás első jele. »Miért« ezzel az elcsüggedt rácsodálkozással kezdődik minden taposómalom vége, öntudatra ébredés kezdete.”¹ – írja Camus *Sziszüphosz mítoszában*. „Miért, mondja, miért lőtt egy földön elterülő testre?”² – kérdezi a bíróság Meursault-t, s kérdezi Mészöly Miklós regénye is a *Saulus* mottójában.³ Az okot firtató kérdőszó utáni hiány, a magyarázat elmaradása egy *ab ovo* szinguláris állapothoz, az abszurdhoz vezet. „A szándék és a rá váró valóság nem áll összhangban egymással. Az összehasonlításból születik az abszurd, valamely állítás és egy bizonyos valóság, valamely cselekvés és az azt meghaladó világ összevetéséből.”⁴ Az abszurd kiiktatja a cél alá rendelhető, megokolható lét hierarchiakényszerét, valamint megkérdőjelezi a teljességre törekvő világ strukturális rendezettségének kizárólagosság igényét.

Az abszurd kiindulópont, a kimozdított lét *hangulata*. Hangulata azért, mert a kimozdulás késlelteti a létezés narratív adaptálását, ezáltal az abszurd egy nyelvet és tapasztalatot megelőző képlékeny állapotként mutatkozik. Ez az állapot leginkább az atmoszféra és a közérzet fogalmaival ragadható meg. Az addigi vonatkoztatási pontjait fokozatosan elvesztő egyén új térbeli- és időbeli öndefináló próbálkozásainak, vagyis a jelen-lét újfajta narrálásának kereső-felületévé válik mindkét regény. Az abszurd tehát, nemcsak felfüggeszti az egyén logikus berendezkedését a világban, hanem érzékelhetővé is teszi az elmozgás távolságát. Ez a távolság a pillanatnyi megítélhetetlenség válasz- és viszonyítás nélküliségeként, – valahol a fogalmiság, a képiség és magatartás határán – a még megnevezhetetlen helyét jelöli ki. „A környező világ nem leírt, hanem megjelenített, érzelmi és gondolati tartalmakkal telített.”⁵

A *Saulus* és a *Közöny* az egyén és a világ közt húzódó abszurd távolság leírásának különböző kísérleteiként is olvashatók. Mészöly Miklós esszéisztikus megszólalásaiban egy irodalmi beszédmódként és értelmezési alternatívaként emlegeti az abszurdot: „Az abszurd művek közvetlenül vagy áttételesen motiválják a valóság szemléletet, a történetet, az ábrázolást, az értelmezést.”⁶ Vagyis az abszurd egy új regénynyelv igényeként is jelentkezik. Az abszurd foglal-

¹ Albert Camus, „Sziszüphosz mítosza”, in *A pestis*, ford. Vargyas Zoltán (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2011), 291.

² Albert Camus *Közöny* című művét a továbbiakban a következő magyar és francia nyelvű kiadások alapján idézem: Albert Camus, „Közöny”, in uő, *Regények és elbeszélések*, ford. Gyergyai Albert (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983), Albert Camus, *L'étranger* (Párizs: Gallimard, 1942) 195.

³ Mészöly Miklós *Saulus*-át a továbbiakban a következő kiadás alapján idézem: Mészöly Miklós, *Saulus* (Pécs – Pozsony: Jelenkor Kiadó, Kalligram Kiadó), 1999.

⁴ Camus, „Sziszüphosz mítosza”, 304.

⁵ Thomka Beáta, „Saulus térbeli formája”, in *Esszéterek, regényterek* (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1988), 149.

⁶ Mészöly Miklós, „Szeminárium a Dunán”, in uő, *A pille magánya* (Pécs: Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1989), 106.

kozó elméleti munkájában (*A lázadó ember*) Camus a művészetet, mint az abszurd tiszta megvalósulásának közegét tartja számon. Munkájának utolsó fejezete (*Lázadás és művészet*) egymás mellé emeli a lázadó- és művészi mozdulatot, amely a szövegben, mint az *alakulásra készített jelenlét* megnyilvánulási terében tud működni.⁷ A regény ugyanis a maga lezáratlan struktúrájával a lázadás megfelelőjeként értendő, míg a művész, camus-i értelemben, a regényvilágot létrehozó teremtmény szerepében az Istennel vetélkedik.⁸

„Ha egy világot jól-rosszul meg lehet magyarázni, akkor az a világ *otthonos*.”⁹ A magyarázat, illetve annak hiánya mind a két regény lényegi eleme. A *Közöny* tulajdonképpen pont a főhős motivációjának és magyarázatának teljes *hiányáról*, a *Saulus* pedig a magyarázat *esendőségéről*, nem kielégítő voltáról közvetít. Camus a *Sziszüphosz mítoszában* Kierkegaard szavait tolmácsolva így fogalmaz: „Az az ember, aki azt írja, hogy »a legbiztosabb némaság nem a hallgatás, hanem a beszéd«, mindenekelőtt arról bizonyosodik meg, hogy egyetlen igazság sem abszolút, s ezért egyik sem teheti kielégíthetővé az önmagában lehetetlen létet.”¹⁰ A magyarázatok együttes jelenléte a *Saulusban* a regény struktúráját is teljesen széttördeli. A többszöri (narratív) nekifutás, a paralel szövegépítkezés az olvasó értelmezés közbeni magyarázatait is elbizonytalanítja. A *Közöny* esetében a regény struktúrája már-már végletekig rendezett, a gyilkosság utáni részben a bíróság-jelenet szereplői végig egyetlen kizárólagos magyarázat rekonstrukciójára törekednek. A főszereplő azonban képtelen bármilyen magyarázat megfogalmazására. Azt is mondhatjuk, hogy Meursault kivonja magát a regény összes történetéből. Nem ad magyarázatot, és soha nem válik igazán részévé a környezete által készített lét-narratíváknak sem.

Este Marie eljött értem, s kérdezte, nem venném-e el feleségül. Azt mondtam, hogy nekem mind-egy, s megtehetem, ha ez a kívánsága. Akkor meg azt akarta tudni, hogy igazán szeretem-e. Azt feleltem, mint már egyszer, hogy ez nem jelent ugyan semmit, de hogy hát azt gondolom, nem szeretem. (Camus, 176)

Le soir, Marie est venue me chercher et m'a demandé si je voulais me marier avec elle. J'ai dit que cela m'était égal et que nous pourrions le faire si elle le voulait. Elle a voulu savoir alors si je l'aimais. J'ai répondu comme je l'avais déjà fait une fois, que cela ne signifiait rien mais que sans doute je ne l'aimais pas. (Camus, 68)

Meursault esetében állásfoglalásra, elutasító válaszra csak akkor találunk példát a regényben, amikor a vizsgálóbíró arról kérdezi, hisz-e Istenben.

(...) egyszer és utoljára felszólított, miután teljes nagyságában kiegyenesedett előttem, hogy valljam meg, hiszek-e az Úristenben. Azt feleltem neki, hogy nem. Erre úgy felháborodott, hogy leült.”

⁷ Alber Camus, „Lázadás és művészet”, in uő, *A lázadó ember*, ford. Fázsy Anikó (Budapest: Nagyvilág, 1999), 297.

⁸ A művészet bármi legyen is a célja mindig bűnös módon vetekedik Istennel. Camus, „Lázadás és művészet”, 299.

⁹ Camus, „Sziszüphosz mítosza”, 285.

¹⁰ Uo. 301-302.

(Camus, *Közöny*, 196)

Mais il m'a coupé et m'a exhorté une dernière fois, dressé de toute sa hauteur, en me demandant si je croyais en Dieu. J'ai répondu que non. Il s'est assis avec indignation. (Camus, 108)

„Kezdetben van az abszurditás hangulata.”¹¹ Az idegenség, mint *nyelv*- s egyúttal *identitás*-keresés a *Saulus*ban és a *Közönyben* a figyelmet az egyén és a közösség feszültségére irányítja. A művekben megjelenő törvény, mely a *Saulus*ban egyszerre reflektál vallásra, jogra, életre, ok-okozati axiómaival megidézi a miért előtt megtorpanó elbeszélő alakjában az abszurd Camus által körüljárt fogalmát¹². „A bárány halála érthetetlen? Érti valaki közülünk a két este között leölt állatot? Nemcsak a szabályokat értjük, amelyek megmagyarázzák a bárány halálát? Az egyetlen, amit megérthetünk, hogy a bárányt meg kell ölni.” (Mészöly, 92) A *Saulus* elbeszélőjének identitásválsága gondolati közösséget vállal az *abszurd ember* típusával azon a ponton, ahol az isteni parancs (áldozat-leölése) és a végrehajtás közti automatizmus evidenciáját az addigi paradigmaalkotó narratíva hangsúlypontjainak megkérdőjelezésével kezdi ki. „Amikor az egyes az általánossal szemben egyediségében akar érvényesülni, bűnt követ el.”¹³ Vagyis egy kierkegaard-i horizontból elgondolható abszurd fogalomhoz is kapcsolódik: a hit mozdulatát megelőző stádiumhoz, a *rezignáció*hoz. Ez lényeges különbség Meursault és Saul között. Kierkegaard azt mondja, „(...) csak a végtelen rezignációban tudatosul számomra az öntörvényűségem és csak ezután lehetséges, hogy a hit révén megragadjam a létezést.”¹⁴ A *Saulus* elbeszélőjének elégikus hangvétele az önmegszólítás aposztrofikus szituációja által olyan rezignált állapotot idéz meg, amely a regénytéren belül reflexív viszonyba állítja a hőst és az (ön)elbeszélőt. Ezt az eleve kettőzött állapotot erősíti a regény visszatérő szerkezete. A regény mottója¹⁵ egy olyan ponton kapcsolódik intertextuálisan a *Közöny*hez, ahol a kánon mint jogi, illetve szervező kategória erősen reflektálttá válik.

— Miért várt — mondta — a legelső és a többi lövés között?... A bíró mind a két kezével végigsimított a homlokán, s a kérdést most némileg elváltoztatott hangon ismételte: — Miért? Meg kell hogy mondja, miért. — De én egyre hallgattam. (Camus, 195)

„Pourquoi avez-vous attendu entre le premier et le second coup ?” ... Le juge a passé ses mains sur son front et a répété sa question d'une voix un peu altérée: „Pourquoi ? Il faut que vous me le disiez. Pourquoi” Je me taisais toujours. (Camus, 106)

A gondolat, a szándék illetve a tett között feszülő távolság nyelvi áthidalása gátolt. A camus-i szöveggörnyezet a mechanikus joggyakorlás megakasztásával kibillentí az ok-okozati¹⁶

¹¹ Camus, „Szisüphosz mítosza”, 290.

¹² Camus, „Szisüphosz mítosza”, 277-399.

¹³ Søren Kierkegaard, „Első probléma. Létezik-e az etikum teleologikus felfüggesztése?”, in *Félelem és respektés*, ford. Rácz Péter (Budapest: Göncöl Kiadó 1986), 67.

¹⁴ Søren Kierkegaard, „Elöljáró megnyilatkozás”, 56.

¹⁵ „Miért, mondja miért lőtt egy földön elterülő testre?” (mottó)

¹⁶ A világ ok-okozati létmódja igencsak mélyen foglalkoztatta Mészölyt is. A *Saulus* és *Az atléta halála* alatt írt

meghatározottságát a világnak, ahol a kánon (abszolútum) érvényesítő ereje a leglátványosabban képviseli magát. „És ha maga a Törvény jönne egyszer zavarba? / Szerinted gondolhatunk mást mint a Törvény?” (Mészöly, 51) Mindkét regény problematikusnak tekinti a törvény modelláló, sematizáló jelenlétét, valamint folytonos kontrollját a jelenségek felett. Azáltal, hogy az okot programszerűen kiiktatja, Camus Sziszüphosz és Meursault alakjával a sorsot az (abszurd) ember ügyeként fogja fel. Meursault ok nélkül gyilkol. Az abszurd embert ez a tett teszi lázadóvá. A motiválatlan tett (*acte gratuit*) kívül veti a szubjektumot az addigi létviszonyokon, de nem tudja kívül vetni a világon. Így a bűnösség azon elgondolásával polemizál, amelynek gyökerei a *bűn és sors együttgondolásával pont az ószövetségi zsidóság* hagyományából eredeztethetők.¹⁷ A sorsába kintről (tudatosan) belépő ember alakjával maga a közösség nem tud mit kezdeni.

A kakas engedett, odaértem a cső sima fémtestéhez, s akkor kezdődött el minden abban a száraz, süketítő zajban. Leráztam magamról a napot és egyben a verítéket. Megértettem, hogy leromboltam az egész nap egyensúlyát s egy fürdő kivételes csendjét, ahol pedig boldog voltam. Akkor még négyszer egymás után lőttem egy már mozdulatlan testre, s a golyók úgy belemélyedtek, hogy még a nyomuk se látszott. Olyan volt ez, mintha csak kopogtam volna, röviden, négyszer, balsorsomnak ajtaján. (Camus, 190)

La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur. (Camus, 95)

A *Közönyben* központi szerepet tölt be az a szünet, amely az első lövést elválasztja a következő négytől. Egyrészt ketté választja a regény struktúráját. (A lövésekig tart az első rész, és a lövések után kezdődik a második.) Az első rész hat fejezetből áll, a második pedig ötből. A regény szerkezete ezáltal úgy is értelmezhető, hogy a regény második felének öt fejezete, az öt lövést szimbolizálva, szakít az addigi élettel, és megsemmisíti a regény első felének öt fejezetét, a hatodik, vagyis a gyilkosságot leíró fejezet kivételével. A sorsába belépő ember így újraírja a regényteret is.

A *leválasztottság* Meursault „nem tehetek róla, nem tudom miért”-narratíváját élesíti ki, amellyel mintegy a vele kapcsolatba hozható történeteket kerüli ki. Azt is mondhatjuk, hogy Meursault csupán a ravaszt meghúzó mozdulattal azonos. A regény lehangsúlyosabb pontján határozza meg magát cselekvőként: „Megértettem, hogy leromboltam az egész nap egyensúlyát s egy fürdő kivételes csöndjét, ahol pedig boldog voltam.” (Camus, 190) „J'ai compris que

naplóbejegyzéseiben többször találkozunk ennek a problematikának a jelöltségével. „Így elemi részecske, új felfogás szerint, indeterminált jellegű. Ez felveti az okság problémáját: mintha az atom belső folyamatai ok-nélküliek lennének. (...) s ha ez így van, a teremtés az a kauzális történések sorába állítódik. (...) Tehát: az anyagi világ törvényeinek alapja a determináltság: nem ismernek kivételt. Viszont: az anyag szerkezetében gondolkodási akauzalitás van. Mészöly Miklós, „3. napló, Kijegyzések 1962 – 1966, Vegyes kijegyzések (term. tud. filoz. szoc. irod. vall.)”, in uő, *Műhelynaplók* (Pozsony: Kalligram, 2007), 138-140.

¹⁷ Tengelyi László, *A bűn mint sorseseemény* (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1992), 10.

j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux.” (Camus, 94) Camus nagyon hamar felismeri, és saját eszmefuttatása egyik központi részévé teszi Kierkegaard azon revelációját, amit az abszurdon belül a *mozdulat*nak tulajdonít. „(...) [M]ert a hit mozdulatát az abszurd erejénél fogva újra és újra meg kell tenni (...).”¹⁸ Kierkegaard úgy tartotta, hogy a hit sosem lehet az első stádium, addig el kell jutni. *A hit nem az első közvetlenség*. Hiányzik a magyarázat, vagyis *ott kezdődik, ahol a gondolkodás megszűnik*.¹⁹ Camus nem engedi ki az értelmet az abszurd fogalomkörén, de a lázadás meghatározását ő is a mozdulattal indítja. Nála a mozdulat egy adott világnézet szétrombolásához szükséges. „A lázadó mozdulat az egyszerű elutasításnál messzebbre juttat. Túljut azon a határon, melyet ellenfele elé húzott, és most már azt követeli, hogy egyenlő félként kezeljék.”²⁰ A lázadó tehát tudatosan fordul szembe a világgal. A mozdulatra készülés, illetve a mozdulat/ok megtétele szintén különböző Meursault és Saulus esetében. Meursault a regény végére azonosítható lesz *A lázadó ember* eszmei alakjával, vagy a *Sziszüphosz mítoszában* megidézett Sziszüphosz-szal. „Én is készen voltam arra, hogy most mindent újraéljek.” (Camus, 237) „Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre.” (Camus, 185) Saul nem fordul totálisan szembe az őt körülvevő világgal, ezért nem is teljesíti be az alakjában konzervált – előzetes ismereteink alapján elvárt – páli életutat. Nem alakul át, nem fordul át a regényben. Mészölynél maga a regénytér fordul a körkörös, ismétlődő szerkezettel. Így az újratapasztalás, a külső- és belső távolság bejárásának kényszereként – a visszatérés, valamint az ismétlődés tér- és narratív koncepciójával – a válasz igazságértékét is, mintha azonnal megkérdőjelezné. A regények visszatérő szerkezete ugyanis nem egy meghaladó igazságfogalom felé vezet, hanem egy újraértelmezést ösztökélő másik, de nem lezárt igazságalternatívát nyújt.

Az *acte gratuit*, a Meursault által elkövetett gyilkosság, nemcsak térbeli távolságot, de az időbeliséget, a jelen ritmikáját is láthatóvá teszi.

[A]kkor kezd érdekelni engem Sziszüphosz a visszatérés, a szünet közben. A kővel küszködő, kőnek feszülő arc, maga is kő! (...) az öntudat órája. (...) Ez a mítosz azért tragikus, mert tudatos a hőse. (...) A szörnyű szorongást már nem lehet továbbhurcolni. (...) A sorsa az övé.²¹

A Camus által értelmezett mítoszban Sziszüphosz megáll. Ez a szünet íródik a *Közönyben* eldördülő öt lövés közé. A megmagyarázhatatlan szünet nemcsak nyelvigénnyel lép fel, de magával a genezissel is polemizál. Ez a szünet az abszurd aritmiája. Vagyis ez az a szünet, ez az a

¹⁸ Kierkegaard, „Problémák. Előljáró megnyilatkozás”, 44-45.

¹⁹ „Az én szándékom mármost az, hogy az Ábrahám történetben lévő dialektikát problémák formájában kimutassam, és megvilágítsam, milyen rettenetes paradoxon a hit, olyan paradoxon, amely egy gyilkosságot szent, istennek tetsző cselekedetté képes változtatni, olyan, ami Izsákot visszaadja Ábrahámnak – valami, amit semmiféle gondolkodás nem tud hatalmába keríteni, mert a hit éppen ott kezdődik, ahol a gondolkodás megszűnik.” Kierkegaard, „Problémák. Előljáró megnyilatkozás”, 65-66.

²⁰ Camus, „A lázadó ember”, in *A lázadó ember*, 24.

²¹ Camus, „Sziszüphosz mítosza”, 392-394.

rés, ahol az ember és a világ közé a távolság ékelődik. Úgy is olvasható, mint a *teremtés aritmiájának* újraírása. A *Teremtés* könyvének leírása szerint, Isten öt nap alatt teremtette meg a világot, s egy nap alatt az embert. Ezzel a teremtményi létezését camus-i nézőpontból az elkülönülő szorongató kérdőjellel, miértjével látta el: „Ha fa volnék a fák között, macska az állatok között, értelme volna az életnek, jobban mondván fel sem merülne a kérdés, mert része volnék a világnak. Ilyen nevetséges okból állok szemben az egész teremtéssel.”²²

A sors megjelenése a *Közhely* narrációját is újraszervezi. Érdemes végigkövetni a börtönjelenet folyton újakezdődő emlékező-struktúráit. Az emlékezés egy kitüntetett formája mindkét regény esetében a tárgyak felidézése, amellyel az elbeszélő felveszi, sőt meghaladja azt az életmozgást, ami addig irányította. Ezzel az érzékelhető idő egy teljesen új horizontjába helyezve magát.

Így azután pár hét múlva órákat tölthettem azzal, hogy felsoroljam mindazt, ami a szobámban volt található. Minél többet gondolkodtam, annál több felejtett vagy félreismert részletet szedtem elő az emlékezetemből. Akkor végre megértettem, hogy egy ember, aki csak egyetlen napig élt, száz évig is élhetne, s nem unatkoznék börtönében. (Camus, 203)

Si bien qu'au bout de quelques semaines, je pouvais passer des heures, rien qu'à dénombrer ce qui se trouvait dans ma chambre. Ainsi, plus je réfléchissais et plus de choses méconnues et oubliées je sortais de ma mémoire. J'ai compris alors qu'un homme qui n'aurait vécu qu'un seul jour pourrait sans peine vivre cent ans dans une prison. Il aurait assez de souvenirs pour ne pas s'ennuyer. (Camus, 123)

Az emlékezés azonban mindkét figurára másképp hat. Meursault-t az értelem vezérli, az érzet gondolatilag már letisztított szikársága jellemzi. Saul szenvedélyes, sokszor fiziológiai tüneteket produkáló emlékmunkája a tárgyakat az intimszféra részévé teszi. Ez az emocionális viszony a dolgokat jelentőssé avatja. S nem valamihez képest viszonyítva, hanem a tárgyak azonosságára összpontosító feszültség szubjektumra visszaforduló energiájaként. Thomka Beáta szerint pont ez a szenvedélyes érdekeltség ütközik folyamatosan falba. „Beleütköztem a beleütközés kövébe.” (Mészöly, 26) A még megnevezhetetlen önmagával azonosított becsapódások a *Saul* elbeszélőjének tapasztalati terét a kommunikatív- és kulturális emlékezet feszültségének határsávjában jelölik ki. Rögtön a regénykezdet az „elvárt” emlékezés nehézségére reflektál. A személyes emlékezet által megidézett fikciós térben így az elbeszélő ellentmondásba kerül egy nagyobb szöveghagyomány (*Ószövetség*) elvárásaival. Az ószövetségi szövegek a kommunikatív emlékezetre jellemző eleven emlékező aktust (az azonosság átélhetősége) írják elő és várnak el, olyan idő- és térbeli távolságban, amelyben egy sokkal elvonatkoztatottabb emlékező mozgás, a kulturális emlékezet működik. Jan Assmann a következőket írja a kulturális emlékezet mibenlétéről: „A kulturális emlékezet a múlt szilárd pontjaira irányul... A múlt szimbolikus alakzatokká alvad, ezekbe kapaszkodik az emlékezés... A kulturális

²² Camus, „Sizisüphosz mítosza”, 323.

emlékezet a tényszerű múltat emlékezetes múlttá s így mítosszá alakítja.”²³ Az elvonatkoztatás kétségkívül az imagináció felé tolódik, az idő múlása kivonatolja és képesíti az átélhetőt, amely így indexikussá, felismerhetővé, elsajátíthatóvá válik. Ezzel maga a hagyományozási mechanizmus horizontja is tágul, vagyis a térben és időben egyre távolodó mozgás beindítja a mnemotechnikai apparátust, mely paradox módon folyamatosan magán kell hogy viselje azt a távolságot, amit közelíteni próbál. „Én vagyok a te atyáidnak Istene, Ábrahámnak Istene, és Izsáknak Istene, és Jákobnak Istene.” (ApCsel, 7,32) Fontos, hogy az Ószövetség egyszerre válik narratív funkciókat, kulturális jegyeket magán viselő, átörökítő szöveggé (irodalommá) és törvénné. A *Saulus* annál a pontnál indítja (majd az első olvasat után kiderül, hogy folytatja) az elbeszélést, ahol emlékezés és újbóli átélés kényszere a sematizmus határait feszegeti. Ez a hitbeli sematizmus pedig egy olyan antropológiai bizonytalanságba fordul át, mely a *kétség és rezignáció* kimozduló horizontjában a *bűn* fogalmával alakít ki párbeszédet.

S elmondod többször is, egymás után: Nissan hónapja van. A kovásztalan kenyér ünnepe van. A pászkabárány vére már kifolyt, a vérral bekenték az ajtófélfákat. A vér fölszáradt már, a vér sosem száradhat föl. Nyolc napig gondolsz most rá, hogy kijöttél Egyiptomból. Amikor eszed a bárányt, akkor is a menekülésre gondolsz. Állva eszel és sietve, saruval a lábadon és bottal a kezeden, mert nem feledkezhetsz meg róla, hogy a bosszúálló angyal megfeledkezett rólad. Azért vagy itt, hogy sose felejtss el. (Mészöly, 9)

A *Saulus*ban a szöveg magatartása ekvivalens az elbeszélővel, az abszurd távolság, a *szövegtest* távolságává is válik. Az intertextualitás szétfeszíti a kánont, megszünteti a kizárólagosságot. Ahogy a szubjektum látszólagos koherenciája felszámolódik, úgy törik darabjaira a textúra is. A *Saulus* egyszerre három paradigmából szól. Nincs magyarázat, csupán az alteritásban konstituálódó történetek vannak. A nyelvi töredezettség ugyanis olyannyira nyitva hagyja a szöveget, hogy az egyszerre lesz olvasható egy ószövetségi, újszövetségi és egy camus-i paradigmából. Egy ószövetségi, – ám azáltal, hogy Saul alakja köré épül – egy fiktív regényszólam, az irodalmi szöveg tér-idejében „még legitim módon nem artikulálódott” páli nyelv. Saul ugyanis nem igazolódik, nem kanonizálódik az Ószövetség szövege felől, csak az Újszövetségben fellelt szövegnyomokból rekonstruálható az ő metamorfózis előtti személye. A szöveg témakijelölésével egy olvasói elvárás horizontot is manipulál, amennyiben a Pál mitológéma felismerhető részei végig jelen vannak.

A *Saulus* kezdő sorai az idegenségre reagáló egyszemélyes exodusból szólalnak meg. Saul, a visszatérő figura narratív kívül kerülésének szólamával indít a regény. Az önelbeszélés reflektivitása megteremt egy külső pozíciót, amely grammatikailag is megmutatkozik az E/2-E/1-es beszédmód váltakoztatásával. „Három hónapig ugyanaz a fény tűzi a homokot, a sátorponyvákat, ugyanaz a hőség forgatja benned a gondolatot.” / „Nyolc napig most távol voltam a várostól, s egyre jobban érzem, hogy közben történt valami velem.” (Mészöly, 7) Már maga ez az állapot otthonosság és ismeretlen között, feszültséget hordoz a hagyománnyal

²³ Jan Assmann, *A kulturális emlékezet - Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. Hidas Zoltán (Budapest: Atlantisz, 1992), 53.

szemben, amennyiben a szubjektumot és annak önmagához való viszonyát viszi színre. Ez nézőpont tartalmi szinten is erősen kifejezésre jut. Azokon a pontokon, ahol az *én* kiemelt pozícióba lép a közösséggel szemben, a közösség azonnal kívülállónak, idegennek, másnak, sőt bűnösnek nyilvánítja. „A következő pár órának azóta sincs megbízható története bennem. Amire vissza tudok emlékezni: mint a széttört cserép. S a holdfényben még az is kétséssé lesz, ami ártatlan.” (Mészöly, 115) Az idegenség uralkodó szövegmetaforává válik a *Közönyben* is, tulajdonképpen Meursault ontológiai meghatározója. Az én-elbeszélést folyamatosan elidegenítő nyelvi fordulatok „nem tehetek róla”, „nekem mindegy”, „nem tudom miért”, „nem tudom pontosan” kijelentésekkel a narratív viszonyok közömbösségéről adnak számot, így rögtön az abszurd ember létszemléletét, vagyis a jelentőség-nélküliséget kezdi el működtetni a szövegtérben. A viszonyrendszerektől való elszakadás pedig kilöködést von maga után a közösségből.

Két napot kértem a főnökömtől, s persze ilyen indokra nem is utasíthatta vissza. De láttam nem volt így a dolog. Pedig még mondtam is neki: – Nem tehetek róla. (Camus, 147)

J'ai demandé deux jours de congé à mon patron et il ne pouvait pas me les refuser avec une excuse pareille. Mais il n'avait pas l'air content. Je lui ai même dit: „Ce n'est pas de ma faute.” (Camus, 9)

Amikor idegenségről, távolságról, kánonról, viszonyításról van szó, akkor a határ fogalma megkerülhetetlennek látszik. A camus-i abszurdban, a lázadó ember a határtalanság feszítő csöndjében éri meg a tettet. A határ távolság, s ezt a távolságot nem értelmezhetjük az elválasztottak metszeteként. Ez a távolság az embert szakítja le valahonnan, adott esetben a világról. Kierkegaard Ábrahám és Izsák története kapcsán azt kérdezi *Félelem és reszketés* című munkájában, hogy vajon *Létezik-e az etikum teleologikus felfüggesztése?* Vagyis hol húzódik a határ gyilkosság és hit között. Hol kezdődik a túl a hitben? Kierkegaard-i értelemben a hit nem magyarázza a határt, hanem átugorja.

(...) milyen rettenetes paradoxon a hit, olyan paradoxon, amely egy gyilkosságot, szent, Istennek tetsző cselekedetté képes változtatni, olyan, ami Izsákot visszaadja Ábrahámnak - valami, amit semmiféle gondolkodás nem tud hatalmába keríteni, mert a hit éppen ott kezdődik, ahol a gondolkodás megszűnik.²⁴

A *Saulusban* a határ folyamatos megkérdőjelezését a különböző szituációk egymásra írása hozza, és nem a szereplő átalakulása közvetíti. Istefanos megkövezése tulajdonképpen ugyanazt a kérdést teszi fel Saulnak, mint egy hangya porrá morzsolása vagy a leomló fal által követelt áldozatok. „Minden indulat nélkül morzsolom szét, majdnem gondolattalanul. S csak most, napok múlva kezdtem újra emlékezni rá; olyan kicsi, hogy még piszkot sem hagy az ujjadon, ha megöli.” (Mészöly 145) Az elbeszélés mikro- és makro szinten is a létbevetettség

²⁴ Kierkegaard, „Elöljáró megnyilatkozás”, 65.

primer empirikus módusára, és nem az értelemmel átfogható formájára utal. Camus elbeszélője és szereplői ugyanakkor végig az értelem oldaláról közvetítenek. A gondolkodás ad módot a kilépésre, a mássá válásra.²⁵ A *Sziszüphosz mítoszában* visszaguruló kő sem valamiféle tapasztalati élményről tanúskodik, a visszagurulás felismeréssé alakuló pillanata a belátás reflexív, tudattal birtokolt idejévé válik. Akárcsak Meursault utolsó órái a börtönben: „Mintha mindig erre a percre vártam volna... s erre a bizonyos hajnalra, amely majd igazolni fog.” (Camus, 236) „C'était comme si j'avais attendu pendant tout le temps cette minute et cette petite aube où je serais justifié.” (Camus, 183) A cselekvés igazolhatósága kérdéssé alakul, narratív- és etikai problémaként egyaránt jelen van. A tett az azonosíthatóság (önmagaság) vágyaként a jelen idő megragadására tesz kísérletet, ezáltal a világba vetett ember önértelmező, nyelvkereső magatartásává válik. „a tettenérés vonz.... a megismétel szó sosem ugyanaz, se a mozdulat. A bűn is magányos, mindegyik külön akárcsak én, aki tetten értem. Csak azt értem, amit megérintek, ami ellenáll.” (Mészöly, 47) A nyelv és cselekvés egymásra fonódik, s ez a képlékenység Mészöly Miklós *közérzet-fogalmát*²⁶ narrációképző erővé emeli. Ezt igazolva, a legtöbb esetben a szavak tettként értelmeződnek a szövegben.

A saját hangomra rezzentem föl. (Mészöly, 88)

Most először volt olyan a hangja, hogy lecsúsztam róla. (Mészöly, 65)

A közvetlen hang egyszerre megütött. Vagy a szó inkább, amit használt? Gyermekkoromban hallottam utoljára, és most akaratlanul is lefegyverzett. (Mészöly, 108-109)

Megijesztett ez a néma szókimondás. (Mészöly, 112)

A cselekvés igazságának dilemmája nemcsak a nyelvi- gondolati belátás ingatagsága felől válik érzékelhetővé, hanem keresés empirikus kényszerével függ össze. Thomka Beáta megkezdhetetlen észrevételei összefoglalják az eddig elmondottakat. „A tettenérés, az egyidejűsítés, az egymást támogató egyenrangúság, a semlegesített idődimenzió, a beledolgozott hangsúly, a közérzet-analízis, az alakulásban levés, a fedésbe hozás stb. olyan elvek, melyeket a teoretikus Mészöly ad kulcsként a kezünkbe.”²⁷ Az abszurd közérzet a jelen idő tágulásának tapasztalatában kényszeríti a szubjektumot saját idő- és térvonatkozásainak újragondolására. A vonatkozások töréspontjain a szorongás a szabadság valóságára kérdez rá. „A

²⁵ „Aki elkezd gondolkozni, az kezd megrendülni. A társadalomnak nincs köze a kezdethez. (...) Hogyan jut el az ember a rádöbbenéstől, a megvilágosodástól a fényből való menekülésig: ezt a halálos játszmat kell nyomon követni és megérteni.” Camus, *Sziszüphosz mítosza*, 284.

²⁶ „Beleütközni a semmi idomaiba. Nincs kint és nincs bent. Nincs áthárítás, nincs magadra-szűkítés. Összekeveredett lét. Totális határvidék. Egyedül a sivatagban. Most végre mindenkiért. (Közérzet)” in Mészöly, *A pille magánya*, 177.

²⁷ Thomka Beáta, *Mészöly Miklós* (Pozsony: Kalligram, 1995.), 102.

tudás egész valósága a szorongásban, mint a tudatlanság irtózatossága tükröződik vissza.”²⁸ Ahogy Camus fogalmaz a *Sziszüphosz mítoszában*, a gondolkodás aktusa a megrendülést is magával hozza.²⁹ A birtokjel mutatja, (*Sziszüphosz mítosza*) a sors ténylegesen az egyén dolga lesz Camus szövegeiben. A semmi totális abszurditása szakad egy pillanatra Meursault-ra, de Saulra is, akik a szorongás élményében próbálnak nyelvet találni ennek a semminek. Mészöly műhelynaplójában, Camus a *Sziszüphosz mítoszában* és *A lázadó emberben* is hivatkozik e szorongató semmi kapcsán Kierkegaardra és Heideggerre. Mészölyt idézve:

Heideggernél a semmi: a szakadék, melyről tudja az ember, hogy előtte áll, s mely elől minden mulandó lét menekül. Ez az állapot a forrása a kierkegaard-i aggodalomnak (nincs kifejezett oka) – emberi lét alapérzése: ami aggaszt, az nem ez vagy az, de nem is minden meglévő, mint összeg, hanem a kéznél-levők lehetősége általában, azaz maga a világ.³⁰

(Kiegészítésként megjegyzendő, hogy Heidegger a semmi fogalmát szorosan együtt tárgyalja a *Lét és időben* a bűnnel és a lelkiismerettel, valamint a magánkívüliséggel.) A semmit kitöltő, a személyes közeget újraalkotó én-elbeszélések a fentebb tárgyalt kétféle viszonyulásból teremtenek új létszférát Saul és Meursault számára. A szorongás, ami az érintkezés pillanatában mutatkozik meg a legvilágosabban,³¹ az interakció valamiféle nyelvi regisztrálására készíti mindkét elbeszélőt. Az elbeszélés folyamatos most-ja, azonban mindkét szövegben a logikai abszurd ekvivalencia-rendjébe sorolja a születő narrációt. Meursault tette camus-i olvasatban nem ítéltető meg pozitív vagy negatív oldalról, és Saul sem rendül meg annyira, hogy tettei felől igazolódhasson valamiféle kizárólagos azonosság saját hordozott páli mitológéjával. A logika oldaláról szemlélve az igazolhatóság nem az etika síkján értelmeződik. „Arra a percre gondoltam, amikor majd lőnöm kell, vagy amikor nem kell lőnöm, és hogy ez mennyire mindegy.” (Camus, 188) J'ai pensé à ce moment qu'on pouvait tirer ou ne pas tirer. (Camus, 91)

A hit Kierkegaard által tárgyalt paradoxona ebben az eldöntetlenségben találkozik Camus abszurd fogalmával. A dolgozatban tárgyalt szerzők közül egyik sem a világ pólusok közé rendezhető sémáit közvetíti, hanem a paralel-létezések rendezetlenségében otthont kereső ember bizonytalanságából indítanak, s a bizonytalanság egy még tágabb metafizikai közegébe érkeznek meg. „A fény is csak takarás?” (Mészöly, 153)

HIVATKOZOTT MŰVEK

Albert Camus, Albert. „Közöny.” In Albert Camus. *Regények és elbeszélések*. Fordította Gyergyai Albert. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983, 145-239.

²⁸ Søren Kierkegaard, „A szorongás fogalma”, in *Søren Kierkegaard írásaiból* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1982), 347.

²⁹ Albert Camus, „Sziszüphosz mítosza”, 284.

³⁰ Mészöly Miklós, *Műhelynaplók*, 182.

³¹ Kierkegaard, „A szorongás fogalma”, 363.

- . „Sziszüphosz mítosza”, in Albert Camus. *A pestis*. Fordította Vargyas Zoltán. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2011, 277-399.
- . *A lázadó ember*. Budapest: Bethlen Gábor Könyvkiadó, 1992.
- . *L'étranger*. Párizs: Gallimard, 1942.
- Assmann, Jan. *A kulturális emlékezet – Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Fordította Hidas Zoltán. Budapest: Atlantisz, 1992.
- Mészöly Miklós. „3. napló, Kijegyzések 1962 – 1966, Vegyes kijegyzések (term. tud. filoz. szoc. irod. vall.).” In Mészöly Miklós. *Műhelynaplók*. Pozsony: Kalligram, 2007, 129-243
- . *A pille magánya*, (Pécs: Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1989.)
- . *Saulus*. Pécs – Pozsony: Jelenkor Kiadó, Kalligram Kiadó, 1999.
- Kierkegaard, Søren. „A szorongás fogalma.” In *Søren Kierkegaard írásaiból*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1982, 321-365.
- . *Félelem és reszketés*. Fordította Rácz Péter. Budapest: Göncöl Kiadó, 1986.
- Szávai Dorottya. „Sziszüphosz Krisztusa – Krisztus Sziszüphosza.” In *Bűn és imádság, A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveghagyományáról*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005. 97-112.
- Tengelyi László. *A bűn mint sorseseemény*. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1992.
- Thomka Beáta. *Mészöly Miklós*. Pozsony: Kalligram, 1995.
- . „Saulus térbeli formája.” in Thomka Beáta. *Esszéterek, regényterek*. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1988, 143-156.

RÓTH MÁRTON

A POSZTMODERN CALVINO – SZERZŐI ÉS OLVASÓI IDEÁLOK ITALO CALVINO *HA EGY TÉLI ÉJSZAKÁN EGY UTAZÓ* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

A hatvanas években kialakuló neo-avantgárd irányzat az olasz irodalomra is jelentős hatást gyakorolt. Az átalakulás következtében megszületett egy új írógeneráció, melynek tagjai közé tartozott a tehetségével már fiatalon kitűnő Italo Calvino is, aki nemcsak szépíróként, de tanulmány szerzőként is képviselte az új irányzat megváltozott esztétikai és világnézeti elképzeléseit. A "kombinatorika-irodalom" stílusjegyeit magába sűrítő Calvino-alkotások azonban nemcsak a neo-avantgárd eszményének feleltek meg, hiszen csírájukban már tartalmazták a hetvenes évektől kialakuló posztmodern esztétika sajátosságait is. A fenti előzmények beteljesítéseként, 1979-ben, Calvino megírta az állapotként értelmezett posztmodern jelenség irodalmi elvárásainak hiánytalanul megfelelő alkotást, a *Ha egy téli éjszakán egy utazó* című regényét.

Neo-avantgárd, gyár-irodalom, pszichoanalízis-irodalom, kombinatorika

1963 őszén Palermóban neves alkotók közreműködésével (Sanguineti, Guglielmi, Eco, Manganelli) *Gruppo 63* néven egy avantgárd indíttatású társulás kezdte meg működését azal a céllal, hogy a neorealizmus eszményeitől elfordulva új esztétikai és világnézeti alapokra helyezze a huszadik század második felének olasz irodalmát. A később neo-avantgárdként emlegetett mozgalom megszületésében nagy szerepet játszott a francia „újregény” esztétikai nézetein túl Adorno és Marcuse új társadalmi és nyelvfilozófiai modellje, valamint egy hasonló értékeket valló, *Gruppe 47* névvel emlegetett német irodalmi társulás működése.

A *Gruppo 63* tagjai ismeretelméleti felfogásukban elvetették a világ egységes gondolati rendszerbe foglalhatóságának elvét, és programjuk megalkotásakor mindenfajta ideológiától mentes világkép kialakítására törekedtek. Művészi tevékenységükben a valóság megragadásának egyetlen lehetőségét a nyelvi eszközökben találták meg, hiszen pusztán a nyelv képes arra, hogy ábrázolásmódjával bemutassa a valóság kusza szövevényét a maga érintetlenségében. Mivel azonban a nyelv – a hozzátapadt jelentéseknek köszönhetően – maga is ideológiáktól terhelt, a fenti cél megvalósításának érdekében egy olyan elméletektől mentes nyelv kialakítására volt szükség, amely felér a csend hitelességével. A világ összevisszasága egyedül a közlés zéró fokáig lebontott, elidegenített és új jelentésekkel felruházott kaotikus nyelvi elemek által reprezentálható, amely legmegfelelőbbben akkor jelenik meg, ha szófacsarás, szójáték, idegen szavak, nyelvi paródia, játékos többértelműség vagy éppen a többnyelvűség formájában ölt testet. A fenti eszközökön túl a kívánt hatás elérése érdekében a szerzők stílusutánnal vagy stílusütköztetéssel létrehozott keveréknyelveket alkalmaztak, valamint szándékosan semmibe vették a mondattani szabályokat.

A neo-avantgárd vezette be az elidegenedés dialektikájaként értelmezett „énvisszavonás” terminusát, amelynek célkitűzése azon törekvésben valósult meg, hogy a szerző a lehető legteltesebb mértékben kiiktassa önmagát művéből. A korszak másik újítása a „skizomorf szemlélet” megteremtése volt, amely véleményük szerint utat nyitott a valóság egyetlen hiteles ábrázolásához. Giuliani – az elmélet megalkotója – szerint ahhoz, hogy a valóság leírható legyen, az álrealista ábrázolás helyett az egyetemes skizofrénia kritikai mimézisére van szükség: tükrözésre és kétségbevonásra.¹

Calvino művészetére is hatott a hatvanas évek neo-avantgárd irányzata, esztétikai és ismeretelméleti elképzeléseit magáévá tette, és műveiben előszeretettel alkalmazta. A valóságos világot Calvino – a neo-avantgárd irányzat képviselőihez hasonlóan – megragadhatatlannak és megismerhetetlennek vélte, mely pusztán az irodalmi nyelv esztétikai értékén át képes artikulálni önmagát. Még a hetvenes évek végén készült *Ha egy téli éjszakán egy utazóban* is fellelhetőek a korszak irodalmi jegyei: Silas Flannery személyében reprezentálódik az énvisszavonásra rendületlen törekvő szerző neo-avantgárd ideálja, míg a tükrözés követelménye a műre oly jellemző *mise en abyme*ekben valósul meg.

Az ötvenes és hatvanas években megszületett a gyár-irodalomként jegyzett új irányzat, mely a társadalmi elidegenedés első tünetei mellett a munkás-lehangoltságot, az illúziótlan-ságot és azt a déli területekre jellemző elmaradottságot ábrázolta, amelyet a modern ipar vívmányainak kellett volna legyőznie. Az elidegenedés korának tekintett hatvanas években a gyárak világa mellett egyre inkább teret nyert a gyors átalakulás gerjesztette emotív és mentális problémákkal foglalkozó, svevoi hagyományokat követő pszichoanalízis-irodalom is. A fenti irányzatokon túl ebben az időben született meg az a posztmodern felé mutató irodalmi iskola, melyet az irodalomtörténet a későbbiekben a kombinatorika névvel illetett. A neo-avantgárdhoz hasonlóan e fenti irányzat is arra a tételre építette valóságról kialakított elképzelését, hogy a világ rendszerbefoghatatlanul kaotikus. Az újítás lényege számukra abban állt, hogy experimentalista író-matematikusként a világ teljességének megismerését nem egy mindent átfogó struktúrán belül képzelték el, hanem megannyi lehetséges rendszer egymás mellé állításával.²

¹ Szénási Ferenc, *A huszadik századi olasz irodalom* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2004), 80-82.

² Lásd Szénási, *A huszadik századi olasz irodalom*, 88.

Italo Calvino és az irodalmi kombinatorika

Filozófiai indíttatású téziszovellának is tekinthető *Kozmikomédia* című művével Calvino is csatlakozott az irányzat követőihez, s ezzel az újítók sorába lépett: művében lefektette írói univerzumának alaptörvényeit és jelelméletre alapuló sajátos nyelvfilozófiáját. Calvinónál a jel, amely az emberi szó és fogalom szinonimájának tekinthető, önazonosító funkciót lát el, mely képes megteremti az emberi gondolkodást. „[...] ma dal momento che c’era quel segno, ne veniva la possibilità che chi pensasse, pensasse un segno, e quindi quello lì, nel senso che il segno era la cosa che si poteva pensare e anche il segno della cosa pensata cioè di se stesso.”³ Az alakot öltött világot ezek a jelek határozzák meg, melyek nemcsak önazonosító funkcióként, hanem az egyéb megjelenési formák mellett önkifejező írásjelként is működnek. A megsokszorozódó jelek okozzák a világ kaotikusságát, hiszen megszületésük által a világ-egyetemben nincs többé befogadó és tartalom, csak egymásra rakódott, egymáshoz tapadt jelek összemosódó halmaza, amely betölti az egész világot. A kaotikus világ szinonimájaként értelmezett, személytelenül összemosódott jelek nem képesek tájékozódási pontot megjelölni, ezért pusztán a kodifikált nyelv lerombolásával lehet közelebb jutni a valóság elmondásához. Bár Calvino maga is megismerhetetlen tér-idő labirintusnak tartotta a valóságot, racionalizmusban gyökerező rendíthetetlen hite arra készítette, hogy irodalmi alkotásaiban a megismerhetetlen valóság feltárására törekedjen:

[La letteratura deve] definire l’atteggiamento migliore per trovare la via d’uscita, anche se questa via d’uscita non sarà altro che il passaggio da una labirinto all’altro. È la sfida al labirinto che vogliamo salvare, è una letteratura della sfida al labirinto che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della resa al labirinto (...) quello che oggi ci serve è la mappa del labirinto, la più particolareggiata possibile.⁴

Calvino labirintus-elképzeléséhez a Dumas-regénnyel megegyező című *Montecristo grófja* parafrázisban is visszatér, melyben „If várát létünk börtönével azonosítja”⁵. A táguló világ-egyetem mintájára működő börtönből Dantes a kiutat csak úgy találhatja meg, ha képzelet-

³ Italo Calvino, *Tutte le cosmicomiche* (Milano: Oscar Mondadori, 1997), 38-39. „...attól a pillanattól fogva, hogy ott volt a jel, megvolt a lehetőség, hogy ha valaki gondol, egy jelre gondoljon, és pedig arra ott, értve ezen azt, hogy a jel volt az a dolog, amire gondolni lehetett, és a gondolt dolog jele is, vagyis önmagáé.” Calvino, *Kozmikomédia*, ford. Székely Sándor (Budapest: Kozmosz könyvek, 1972), 33.

⁴ Italo Calvino, *La sfida al labirinto* in *Una pietra sopra* (Torino: Einaudi, 1995), 96. „Az irodalom annyit tehet, hogy felkutatja, milyen magatartásforma ígérhet kiutat, még ha ez a kút netán egy másik labirintusba vezet is. Szembenézni a labirintussal: ezt a magatartásformát kívánjuk megmenteni; a szembenézésre sarkalló irodalmat kívánjuk elhatárolni és különválasztani a megadás irodalmától. (...) Amire ma szükségünk van, az nem más, mint a labirintus lehető legrészletesebb térképe.” Szénási Ferenc, *Italo Calvino* (Budapest: Osiris - Századvég, 1994), 119.

ben képes felépíteni annak az ideális erőnek a mását, amelyből képtelenség megszökni. Az elképzelt tökéletes konstrukció és a valós erő közti viszony reprezentálja Dantes lehetőségeit: a különbség kijelöli a szökésre alkalmas helyet, míg az azonosság a menekülés lehetlenségéről győzi meg. Ez utóbbi válasz azonban meghozza számára a tudás nyugalma, hiszen értésére adja, hogy azért van ott, mert nem lehet másutt. A lét börtönének If labirintusával azonosított metaforájában az egyik szereplő egy megghiúsult szökési kísérlet következtében Alexandre Dumas dolgozószobájában találja magát, kinek íróasztalán a regénybeli szökésterv kéziratai hevernek. Ezáltal Calvino azonosítja a létet és az alkotást, szabadon felcserélve valóságot és fikciót. E kettő egymásba játszásának lehetünk tanúi a *Ha egy téli éjszakán egy utazó* esetében is, hiszen a kifelé és befelé tükröző szerkezet (amely If várfalának végtelenségéhez hasonló), valamint az önreflexió alkalmazása a fikció és valóság világát hasonló helyzetbe hozza.

A hatvanas évek végén a strukturalista elméletekre alapozva Calvino a szépírói elbeszélést kombinatív tevékenységként képzelte el. Az irodalom eszerint véges számú elemből, véges számú szabály által megvalósuló végtelen lehetőségek kombinációja, melyben az író szerepe a kínálkozó elbeszélések egybefogására korlátozódik. „Tűnjön el tehát a szerző, az öntudatlanság elkényeztetett gyermeke, s adja át helyét egy tudatosabb embernek, aki tisztában lesz azzal, hogy a szerző valójában gép, és azzal is, hogy a gép miként működik.”⁶ Foucault elmélete sokban hasonlít Calvino véleményéhez: ő a szerző–szöveg–olvasó kapcsolatát rendszerként leírhatónak képzelte el. Nála az olvasás, illetve az írás folyamata során az előre létező funkciókat (olvasóét és szerzőét) a szubjektivizálódott személyek töltik be.⁷ Mivel a szerző csak egy irodalmi funkciónak minősül, személyének a műből való kiiktatása Calvino műveiben is központi szerepet játszik. Így a fenti gondolat nem pusztán a kísérleti irodalom ihlette művekben kap szerepet, hanem a posztmodern irányzathoz tartozó *Ha egy téli éjszakán egy utazónak* is fontos elemévé válik. Calvino alteregójaként felbukkanó Silas Flannery naplórészletében az önprogramozás elvét továbbgondolva a személyesség tagadásáig jut el, megvalósítva ezáltal ön maga tudatos kiiktatását.

A hagyományörző eszmeiség és az avantgárd újíto szellemiségének összebékítésére tett kísérletet tükrözi a hetvenes évek elején készült *Az egymást keresztező sorsok kastélya*, melyben Calvino egy 78 lapos tarot-kártya csomag segítségével igyekezett bemutatni a világ-irodalom keletkezéstörténetét. A strukturalista szemléletmódból kiindulva Calvino a kártyalapok szemiozist használta fel, hogy az összes létező történetet véges rendszerbe foglalja. A

⁵ Szénási, *Italo Calvino*, 123.

⁶ Uo. 125.

⁷ Michel Foucault, „Mi a szerző?”, in Dobos István, szerk., *Bevezetés az irodalom elméleteibe I. – Olvasáselméletek* (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001), 16.

tarot-kártyák jelentése egymástól függő, viszonylagos, mivel jelentésüket nem önmagukban generálják, hanem a mellettük álló figurák befolyása által. Így a keresztretjtvény mintájára kialakított struktúrában az összeolvasási lehetőségek sokfélesége plurális interpretációt tesz lehetővé. S bár Calvino igyekszik megteremteni a labirintus legpontosabb térképét, végső bölcséleti tételeként mégis a rendszerbe foghatatlanság neo-avantgárd elképzelése jelenik meg:

A világ nem létezik – állapítja meg végül Faust, midőn az inga a másik végpontig lendül – nincsen egy egyszerre létező kerek egész, csak véges számú alkotóelem van, melyek millió és millióféleképp állhatnak össze, s ezek közül csak néhány ölt alakot, néhány kap értelmet, s válhat ki ezáltal az alaktalan és értelmetlen részletrengetegből; mint ahogy a kártyacsomag hetvennyolc lapja is, különféle sorrendben kirakva, pillanatonként széthulló eseménysort alkot.⁸

Az irodalom és a világ kapcsolatának metaforikus megfeleltetése, a világ sokrétűségének leírása, valamint a világirodalom minden eddig megírt és még meg nem írt művének virtuális rendszerben való elképzelése már posztmodern jegynek tekinthető, mely a maga teljességében majd a *Ha egy téli éjszakán egy utazóban nyer végső alakot*.

Láthatatlan városok című művében Calvino ötvenöt város bemutatásán keresztül kívánja jelképezni a teljes megismerést, mindvégig a változás és a benne megragadható állandóság problémáját vizsgálva. S bár az alkalmazott számmisztikának köszönhetően még erősen mutatkoznak a kombinatorika jegyei, *Az egymást keresztező sorsok kastélyához* hasonlóan ebben az alkotásban egyre nagyobb teret kap a posztmodern látásmód.

Italo Calvino és a posztmodern

A posztmodernnel mint terminussal már a XIX. században is találkozhattunk elvétve, azonban művészeti irányzattá csak a XX. század 70-es éveiben vált. A posztmodern pontos meghatározása azonban mind a mai napig alig megoldható feladatnak bizonyul, hiszen egységes áramlat helyett inkább rokon jegyeket mutató módszernek, korszaknak, állapotnak lehet tekinteni. A posztmodern gondolkodás – a neo-avantgárdhoz hasonlóan – kusza, rendszertelen világot feltételez, melyben a valóság a maga teljességében nem ismerhető meg. Mivel a valóság minden szegmensét magába foglaló rendszer létrehozása eleve elképzelhetetlennek bizonyult, az egységes történeti és ideológiai megközelítéseket elvetették a posztmodern gondolkodók. A pusztán valóságrétegekben jelenlevő világ megismerésének egyetlen lehet-

⁸ Italo Calvino, *Az egymást keresztező sorsok kastélya*, ford. Szénási Ferenc (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000), 101.

séges módját az egyéni interpretációban vélték felfedezni, mely személyes és egyéni tudati konstrukción keresztül alkot képet a világról. Mivel azonban a megismerés lehetősége az érzékszerveknek köszönhetően csak indirekt módon valósulhat meg, a valóságról kialakított kép nem több, mint egy szubjektív interpretáló lehetséges olvasata. A szubjektum a sajátos jelentésteremtés során azonban nemcsak a valóságról alkot képet, de általa önmagáról is. Ez a megismerési folyamat azonban sohasem lehet teljes, hiszen az interpretáló a valóság egésze helyett annak csak szimulációjával lép érintkezésbe. Mivel azonban az interpretációt végrehajtó egyén képtelen a teljesség befogadására, számára épp ez a felszín lesz a valóság egy lehetséges verziója. A világ kaotikussága abból fakad, hogy az egyén számára a valóság olyan fikcióvá válik, mely fikcionalitásában valósabb a való világnál. Ezáltal valóságunkat ellepik a látszatok, és olyan szimulákrum-világok születnek, melyekben a ráció elveszti a szerepét.⁹

A fenti elképzelés nem csupán filozófiailag alapozta meg a posztmodern irodalmat, de annak művészi formajegyeiben is testet öltött. Mivel a világ csak közelítőleges képekben határozható meg, eredeti és utánpótlás között elvész a különbség: új és régi irodalmi művek tetszőleges kombinációja széles teret nyitott az irodalmi intertextualitásnak, parafrázisnak, imitációnak. A világ sokféleségének bemutatása végett a szerzők művükben többféle olvasatot kínáltak a befogadó szubjektumnak, aki értelmezését ezáltal a lehetőségek nyitott játékból hozhatja létre. A posztmodern művek másik jellemzője az önreflexió, amely az önmegértés eszközével segít eljutni a fikcióként értelmezett valóság lényegi feltárásához.

A modernizmus általános kritikájaként is felfogható posztmodern – a fennálló világkép korrekcióján és újraértelmezésén túl – ugyanakkor törekszik a modernség és a tradíció kapcsolatainak keresésére, a szubjektivitás és a személyi autonómia előtérbe állítására, valamint a kontinuitás és a történetiség szempontjainak érvényesítésére.¹⁰ A megszülető művészeti irányzat azonban nemcsak elméleti síkon, de a formajegyek területén is szembefordulást mutat a modernizmussal: a céltudatosságot felváltja a játék, a műfajközpontúságot a szövegközpontúság, a tervszerűséget az esetlegesség. A modernitásra jellemző zárt forma is megszűnik, és helyére a nyitott mű gondolata lép, melyben az építő narratívát a lebontó antinarratíva helyettesíti.

A posztmodern irányzat olaszországi megjelenésében Calvino mellett fontos szerepet játszott Umberto Eco is, aki 1962-es *Nyitott mű* című tanulmánykötetében elméletileg alapozta meg az olasz posztmodern irodalom megszületését. Az interpretáció problémájával kezdettől fogva a formativitás esztétikájának szellemében foglalkozott, elfogadva azt a kiinduló tételt,

⁹ Jean Baudrillard, „A szimulákrum elsőbbsége”, in Attila Kiss et al., szerk., *Testes Könyv I.* (Szeged: ICTUS és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1996), 161.

¹⁰ Vö. Dr. Kelecsényi László, Dr. Kelecsényiné Molnár Katalin, Oláh Tibor et al., *Kulturális enciklopédia*, <http://enciklopedia.fazekas.hu/irodalom/Posztmodern.htm>.

hogy – bár a művészi formálás mindig feltételezi a megformálandó anyagot – csak a forma interpretálható, s csak a forma követeli meg, hogy interpretálják.¹¹ Az ő nevéhez köthető a befogadásesztétika alapelve is, mely az olvasás aktusát tekinti az irodalmi mű lezárásának, megteremtve ezzel a plurális interpretáció létjogosultságát (ahány olvasó, annyi olvasat). 1979-es *Lector in fabula* című tanulmánykötetében, magára vállalva az elméletíró „ordas farkas”¹² szerepét, Eco ismételten visszatér az olvasó műben betöltött szerepének vizsgálatához. S bár az *Utazó* és a *Lector in fabula* keletkezése egy időre tehető, Eco műve válaszként értelmezhető azokra a kérdésekre, melyeket a „bárány pozitív szerepében”¹³ tündöklő szépiró Calvino saját művében feszeget. Calvinohoz hasonlóan Eco is arra a megállapításra jut, hogy az olvasó nem pusztán passzív értelmezőként vesz részt az alkotásban, hanem úgy is, mint az írás folyamatának aktív, egyidejű szövegszervezője: „Olvasó mindig van a történetben, ez az olvasó pedig nem csak az elbeszélés folyamatának nélkülözhetetlen eleme, de magának a mesének is.”¹⁴ Az elméletírói tevékenység mellett Eco a nyolcvanas évek elejétől mint szépiró is munkálkodott, olyan jelentős posztmodern regényeket hagyva az utókorra, mint *A rózsza neve*, *A Foucault-inga*, *A tegnap szigete* vagy a *Baudolino*.

A hetvenes évek vége felé nem csak Eco, de a kombinatorikával foglalkozó Calvino műveiben is egyre inkább megjelennek a posztmodern irányzatra jellemző stílusjegyek: a *Montre Cristo grófja*, valamint Marco Polo történetét feldolgozó *Láthatatlan városok* című művében a parafrázis, míg *Az egymást keresztező sorsok kastélyában* az irodalmi önreflexió kap jelentős szerepet. A maga teljességében megnyilvánuló posztmodern regényre 1979-ig kellett várni, mikor is Calvino, hat évi hallgatás után, megjelenteti a *Ha egy téli éjszakán egy utazó* című munkáját.

Italo Calvino és a *Lezioni americane*

Calvino élete utolsó évében, mintegy számba véve addigi életművét, *Lezioni americane* címmel előadás-sorozatot tartott. A stúdiumok témáját öt olyan fogalom köré szervezte, melyeket az irodalmi műalkotás legfontosabb követelményeinek tartott. Első helyen a súlytalanítás fogalmát említette meg, melyet saját bevallása szerint leggyakoribb írói módszerének tartott: “hol az embereket, hol az égitesteket, hol a városokat igyekeztem súlytalaná tenni,

¹¹ Kelemen János, *Olasz hermeneutika Crocétól Ecóig* (Budepest: Kévé Kiadó, 1998), 136.

¹² Umberto Eco, *Hat séta a fikció erdejében*, ford. Schéry András, Gy. Horváth László (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002), 6.

¹³ Uo.

¹⁴ Uo.

mindenekelőtt azonban az elbeszélés szerkezetét és a nyelvet igyekeztem súlytalanítani.”¹⁵ Nála a könnyedség nem bizonytalanságot és esetlegességet jelent, hanem pontosságot és határozottságot. A könnyedség számára érték, nem pedig hiba, hiszen ez jelenti a kiutat a megfeythetetlennek tűnő világ problémái közül. Az élet súlya elől menekülő Calvinónak az irodalom élettevékenység: olyan irodalmat szeretne, amely mindent elmond, másként és jobban, mint az egyéb emberi megnyilvánulások.¹⁶ Számára épp ezért az irodalom nem más, mint „questione di frontiera – o meglio, al plurale, di frontiere”¹⁷, olyan határkő mely kapcsolatot jelent létező és nem létező, fiktív és valós, transzcendens és immanens között. Az író és a világ kapcsolatának allegóriáját Perszeusz mítoszában látja.

Egyetlen hős képes levágni Medúza fejét, Perszeusz, aki szárnyas saruban repül, s aki nem néz rá Gorgóra, csak a bronzpajzson tükröződő arcmására pillant. (...) Perszeusz, hogy levághassa Medúza fejét, anélkül, hogy közben kővé válna, azzal viteti magát, ami a legkönnyebb, a széllel és a felhőkkel, tekintetét pedig arra szegezi, ami csak közvetett látványként, tükörben foglyul ejtett képként jelenik meg előtte.¹⁸

Annak példaként, hogy a kő súlyossága saját ellentétébe fordulhat át, a mítoszban Medúza véréből megszületik Pegazus, a szárnyas ló, aki egyetlen patadobbantással képes vizet fakasztani a szomjazó Múzsáknak a Helikon hegyén. Perszeusz pedig a levágott fejet zsákjába rejtve magával viszi, hogy végső esetben a véres trófeát hajánál fogva felmutatva önmaguk szobrává változtassa ellenségeit.

Perszeusz úgy tarthatja birtokában a szörnyűséges arcot, ha elrejtí, miképpen legyőzni is csak tükörből nézve győzhette le. Ereje továbbra is abban áll, hogy elutasítja a közvetlen látványt, de csak azt, és nem a szörnyvilág valóságát, amelyben élnie adatott; ezt a valóságot magával cipeli, elfogadja saját batyujának.¹⁹

Az író éppen azért képes megragadni a megismerhetetlen valóságot, hogy irodalmi alkotás formájában visszatükrözi annak kaotikusságát. Mindezt azonban oly módon teszi, hogy az általa létrehozott fikcióban nem pusztán a valós világ mimézisét teremti meg, hanem azáltal, hogy egészét magába foglalja, a világ teljességét konstruálja meg. Míg a mimézis csak a teljesség helyett megismerhető felszín ábrázolására képes, addig a teremtmény konstrukció arra is, hogy egy fiktív világ felépítése által bemutassa a világ teljességét, közelebb jutván ezáltal a

¹⁵ Italo Calvino, *Amerikai előadások*, ford. Szénási Ferenc (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1998), 7.

¹⁶ Szénási, *Italo Calvino*, 7.

¹⁷ “[H]atárkérdés – jobban mondva, többesszámban, határok kérdése” (saját ford.), in Italo Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto* (Milano: Oscar Mondadori, 2002), 341.

¹⁸ Calvino, *Amerikai előadások*, 8-9.

¹⁹ Uo. 10.

valóság leírásához. Ezért a másolás helyett a teremtés lesz Calvino esztétikai szervezőelve, hiszen nem tükrözni, hanem felépíteni akarja a valóságot. Így a fikció valóban olyan önálló valósággá válik, mely ugyan elutasítja a közvetlen látványt, de elfogadva azt saját batyujának, a konstrukció által mégis visszatükrözi azt.

Calvino a mítoszok mellett mindig is vonzódott a népmesékhez. Ezt tükrözi 1956-ban *Fiabe Italiane* címmel publikált könyve is, amelyben XIX. századi néprajztudósok gyűjtéséből írt át itáliai népmeséket. A *Ha a téli éjszakán egy utazó* narrációs technikájában is fellelhetők a népi hagyományú történetmondás funkcionális szempontjai. Calvino elhagyja a fölösleges részeket, de ragaszkodik az ismétlődéshez, s mint ahogy a mesékben általában lenni szokott, a cselekmény itt is egy sor akadály legyőzéséből áll. Calvino szerint „a történetmondás időművelet, varázslat, amely megváltoztatja az idő folyását, összevonja vagy kitágítja az időt.”²⁰

Az irodalom mint fikcionalitás

Calvino véleménye szerint az irodalom nem ismeri a valóságot, csak valósággréteget ismer. Fikció és valóság nála nem létviszonyként, hanem közlésviszonyként értelmezhető. A fikció mint kommunikációs struktúra a valóságot egy szubjektummal kapcsolja össze, amely a fikció révén egy reális létezővel kerül érintkezésbe. A fikció funkciója a szubjektum és a valóság közvetítésében teljesedik ki, úgy szervezi meg a valóságot, hogy közölhetővé váljék.²¹ Mivel a fikcionális szöveg számára a szubjektum elkerülhetetlen szükségszerűség, Calvino az olvasást dialogikus viszonyként értelmezi. Ez a dialogikus viszony már a hermeneutikában is jelen van, melyben a dialógus én és Te, az értelmező és a szöveg, a jelenbeli horizont és a múltbeliként létrehozott horizont között játszódik le, azonban a dialógust alapvetően nem a másik megértésére való törekvés, hanem az értelmező önmegértése motiválja. A dialógus olyan „párbeszédként” képzelhető el, amelyben én jelenbeli értelmezőként beszélgetek a múlt horizontját képviselő szöveggel, azonban a megértést nem a másik, a múlt megértése jelenti, hanem a másikkal való beszélgetés teszi lehetővé, hogy az értelemegészsben részesüljek, azaz megértsem magamat a világban. Ez a meghatározás annyiban módosítandó, hogy az értelmező szubjektum a szövegben nem a múlt horizontjával kerül kapcsolatba, hanem annak jelenével, hiszen minden fikció kizárólag a megnyilatkozás idejében él. S mivel „minden szöveget örökké itt és most írnak (...) a modern író saját szövegével egy időben születik meg.”²²

²⁰ Calvino, *Amerikai előadások*, 48.

²¹ Wolfgang Iser, „Az irodalom funkciótörténeti szövegmodellje”, *Helikon* 24.1-2 (1980): 41.

²² Roland Barthes, „A szerző halála”, ford. Babarczy Eszter, in Roland Barthes, *A szöveg öröme*, szerk. Babar-

Az alkotás, az alkotó és a befogadó viszonya

Sartre szerint az irodalmi szöveg eredete és hatása között tátongó űrt a szerző nem tudja áthidalni:

[...] nem „tárhatok fel” és teremthetek egyszerre. A teremtmény lényegtelené válik az alkotó tevékenységhez viszonyítva. A létrehozott tárgy, még ha döntőnek és lényegtelennek is tűnik mások számára, számunkra sohasem az: bármikor módosíthatunk rajta egy-egy vonást, árnyalatot vagy szót; vagyis sohasem kényszeríti ránk magát.²³

Ez a tény azt eredményezi, hogy az író számára saját műve mindig függőben marad, mivel az alkotó folyamat során folytonosan megváltoztathatja képzelete tárgyát. A változtatás örökös lehetősége az író megfosztja a könyvhöz fűződő „privilegizált viszonytól”, attól, hogy a művet késznek vegye, befejezettnek, amihez nincs mit hozzáfűzni, és amiből nincs mit elvenni. Mivel eme képességgel kizárólag az olvasói tekintet rendelkezik, Sartre véleménye szerint az írói alkotás és az alkotói befogadás egymást kizáró tevékenységgé lépnek elő. A regény nyolcadik fejezetében a szerzőiség kérdése mellett az írói én a produktív és a receptív munka fikcionalitásáról elmélkedik. Calvino bár textuálisan nem veszi át Sartre-nak *Mi az irodalom?* című művében kifejtett gondolatmenetét, Flannery naplórészletében felbukkannak a fenti alkotás nyomai. Eme gondolatmenet tükröződik Calvino alteregójának tekinthető Silas Flannery panaszos felsóhajtásában is:

Da quanti anni non posso concedermi una lettura disinteressata? Da quanti anno non riesco ad abbandonarmi a un libro scritto da altri, senza nessun rapporto con ciò che devo scrivere io? (...) Da quando sono diventato un forzato dello scrivere, il piacere della lettura è finito per me. Ciò che faccio ha come fine lo stato d'animo di questa donna sulla sedia a sdraio inquadrata dalle lenti del mio cannocchiale, ed è uno stato d'animo che mi è vietato.²⁴

Olvasás és írás kibékíthetetlenségével Ludmilla is egyetért, épp ezért utasítja vissza az Olvasó ajánlatát, hogy együtt menjenek el a Könyv felkutatása végett a könyvkiadóhoz:

C'è una linea di confine: da una parte ci sono quelli che fanno i libri, dall'altra quelli chi li leggono.

czy Eszter (Budapest: Osiris, 1996), 53.

²³ Jean Paul Sartre, *Mi az irodalom?*, ford. Nagy Géza, Vigh Árpád (Pécs: Gondolat Kiadó, 1969), 55.

²⁴ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Milano: Oscar Mondadori, 1994), 197. „Vajon hány éve nem tudok érdek nélkül, önzetlenül olvasni? Hány éve nem vagyok képes átadni magam egy más által írt könyvnek, olyannak, amelynek nincs semmi kapcsolata avval, amit nekem kell írnom?(...) Amióta az írás gályarabja lettem, az olvasás gyönyöre megszűnt számomra. Tevékenységem végcélja e nyugszéken ülő s messzelátóm lencséibe befogott nő lelkiállapota, s számomra éppen ez a lelkiállapot lett tilalmas.” Italo Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, ford. Telegdi Polgár István (Budapest: Európa könyvkiadó, 1985), 181.

Io vogli restare una di quelli che li leggono, perciò sto attenta a tenermi sempre al di qua di quella linea. Se no, il piacere disinteressato di leggere finisce, o comunque si trasforma in un'altra cosa, che non è quello che voglio io.²⁵

Sartre szerint a produkció és a produktum közötti űr lehetetlenné teszi, hogy az író egy időben alkosson és olvasson, így pusztán az alkotói folyamat felfüggesztésével juthat el a szerző arra a pontra, hogy saját szövegének olvasója lehessen. Az irodalmi alkotás az olvasó és az író közös szellemi termékeként értelmezhető, mely feltételezi a kölcsönös együttműködést. A regény nyolcadik fejezetében Silas Flannery, szerző és befogadó kérdésének kapcsán a következőket fogalmazza meg: „Dai lettori m’aspetto che leggano nei miei libri qualcosa che io non sapevo, ma posso aspettarmelo solo da quelli che s’aspettano di leggere qualcosa che non sapevano loro.”²⁶ Az író és olvasó én kölcsönhatásának Sartre-féle dialektikus meghatározása „megnyitja a »création dirigée«, a produktív befogadás játékerét”²⁷ az olvasó előtt: „...az olvasó tudatosan »feltár« és alkot egyszerre, alkotva »feltár«, és »feltárása« révén alkot.”²⁸ Jelen esetben a fikcionalitás mint két horizont kölcsönhatása működik: a szerző játékeret enged a hiátusok révén olvasójának, aki ezáltal szabadon alakíthatja ki saját értelmezését. Ezáltal az alkotás nyitott horizontja a befogadás zárt horizontjává alakul.

Az olvasás és írás közötti űrt Silas Flannery úgy próbálja meg áthidalni, hogy belefog Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődésének* másolásába, hisz ezáltal megvalósíthatóvá lesz olvasás és írás egysége. „Il copista viveva contemporaneamente in due dimensioni temporali, quella della letteratura e quella della scrittura; poteva scrivere senza l’angoscia del vuoto che s’apre davanti alla penna; leggere senza l’angoscia che il proprio atto non si concreti in alcuni oggetto materiale.”²⁹ Silas Flannerynek másolói tevékenységével azonban nem csupán az írás és olvasás közötti szakadékot sikerült kiküszöbölnie, hanem egyúttal azon álmához is közelebb került, hogy egy énen kívül fogant művet alkosson. A személyiség korlátainak leküzdéséhez még közelebb jut Flannery akkor, amikor fordítójától, Ermes Maranától arról értesül, hogy egy oszakai cég – elsajátítván írói stílusát – az ő neve alatt remek újdonságokkal

²⁵ Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, 106-107. „Létezik egy határvonal – mondja Ludmilla – : egyik oldalán azok vannak, akik csinálják, a másikon, akik olvassák a könyveket. Én az olvasók között kívánnok maradni, ezért mindig vigyázok, hogy ne lépjem át azt a vonalat. Különben befellegzett az érdek nélküli olvasás örömének, vagy legalábbis olyasvalamivé alakul át, amit nem akarok.” Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, 99.

²⁶ Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, 216. „Én azt várom olvasóimtól, hogy olyasvalamit találjanak a könyveimben, amiről magam mit se tudok, de azt csak azoktól várhatom, akik olyasmiről kívánnak olvasni, amiről ők sem tudnak.” Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, 198.

²⁷ Hans Robert Jauss, „Egy posztmodern esztétika védelmében”, ford. Király Edit, *Holmi* 5.9 (1993): 1241.

²⁸ Sartre, *Mi az irodalom?*, 58.

²⁹ Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, 208. „A másoló két idősíkból élt egyszerre: az olvasásában és az írásában: a toll előtt tátongó űr szédülete nélkül írhatott; s olvashatott anélkül a szorongó érzés nélkül, hogy cselekvési anyaggá, tárggyá konkretizálódik.” Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, 191.

árasztja el a világpiacot. S bár e könyvek „közönséges hamisítványok, olyan kifinomult és titkos bölcsesség hordozói is, melyeknek az igazi Flannery-művek teljesen híjával vannak.”³⁰ A plágium ezáltal nem lopásnak tekinthető, mint inkább a misztifikációként értelmezett fikció misztifikációjának, amolyan négyzetre emelt igazságnak. Így a hamisítás válik a legmagasabb esztétikai értékűvé, amelyben egy irodalmi mű elnyerheti végleges alakját.

Sartre véleménye szerint az író az alkotási folyamat során tapasztalatot gyűjt magáról, műve eltervezésében megtalálja identitásának egy darabját, s így lényegi marad önmaga számára. A mű, amely folytonos alakíthatósága által függő viszonyban áll a szerzővel, a lényegiség bizonyosságával nem rendelkezik, azonban az alkotási folyamatban kielégíti a művésznak azt a szükségletét, hogy önmagát a világhoz viszonyítva lényeginek érezze. A regényben szereplő Silas Flannery megfordítja Sartre gondolatmenetét, s ama célkitűzésével, hogy írói szubjektumának szuverenitását kivonja a regény alkotásának folyamatából, a lényegiség érzését az olvasóra testálja egy olyan világban, mely nélkülözi az írói szubjektum teleológiáját. Calvino 1980. februárjában az *Uomini e Libri* című folyóiratban publikált interjújában az olvasó szerepéről a következőképpen vall: „(...) azt gondolom, mindig is azt gondoltam, hogy az olvasó része a regény szubsztanciájának (...). Azt akarom mondani, hogy az olvasó már az írás aktusában jelen van.” Elképzelésének hatványozottan felel meg Calvino a *Ha egy téli éjszakán egy utazó* esetében is, hisz olvasója nem pusztán mint beszélgetőpartner van jelen az alkotás folyamatában, hanem úgy is, mint az írott világ szubjektuma. Ezáltal az olvasó valóságos olvasóból regénybeli olvasóvá válik, és mint fiktív olvasó felveszi az elbeszélő anonim én megrendezett szerepeit. Calvino a posztmodern lektűrön belüli lektűr és grammatikai én-te viszony kialakításával háropólusú művet hozott létre, melyben a szerző átadja énjét annak az olvasó te-nek, mely a valóságos és a regénybeli olvasóval is egyaránt azonosítható. Ahogy Calvino könyvében írja:

Questo libro è stato attento finora a lasciare aperta al Lettore che legge la possibilità d'identificarsi col Lettore che è letto: per questo non gli è stato dato un nome che l'avrebbe automaticamente equiparato a una Terza Persona, a un personaggio (mentre a te, in quanto Terza Persona, è stato necessario attribuire un nome, Ludmilla) e lo si è mantenuto nell'astratta condizione dei pronomi, disponibile per ogni attributo e ogni azione.³¹

Azonban ha a regény csak kétpólusú volna, akkor az olvasói te – amennyiben azonosítja magát a tíz regénykezdet „képmutató én”-jével – elkerülhetetlenül regényfigurává válna, s a

³⁰ Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, 192.

³¹ Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 165. „Ez a könyv mindeddig ügyelt arra, hogy az Olvasó számára, aki olvas, nyitva hagyja az azonosulás lehetőségét azzal az olvasóval, aki olvastatik: ezért nem kapott nevet, az automatikusan egyenlővé tette volna egy harmadik személlyel, így megmaradt a névmások elvont állapotában, bármi tulajdonságra és cselekvésre készen.” Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, 151-152.

szerző teremtményeként nem tehetne egyebet, mint amit az implicit olvasó mindenkori szerepe számára előír.³² Calvino regényének hetedik fejezetében megelégszik azzal, hogy könyve egy általános férfi te-hez szóljon, ezért a valóságos olvasó és a regénybeli szubjektum grammatikai eszközökkel megvalósítható azonosítását az Olvasónő esetében is végrehajtja. Pár oldallal később azonban felhívja az olvasó figyelmét arra is, hogy: „Il tu che era passato alla Lettrice può da una frase all'altra tornare a puntarsi su di te. Sei sempre uno dei tu possibili. Chi oserebbe condannarti alla perdita del tu, catastrofe non meno terribile della perdita dell'io?”³³ Calvino ezzel, hogy olvasói számára megteremti a különböző szerepekbe való belehelyezkedés lehetőségét, megtartván őket a lehetséges te-k egyikének, megszabadítja őket az egyszeri önazonosítás kényszerétől, a „képmutató én” zsarnokságától, és plurális értelmezést nyit meg a számukra. Jauss szerint a calvinoi történetek énje azért álszent, mert az olvasói te-nek mint tulajdonos „hasonmás”-ának az író felkínálja az énelbeszélő szuverenitását, majd titokban visszaveszi tőle azáltal, hogy az anonim én, akivel az olvasói én azonosulhatna, kevésbé mindentudó, mint az eltűnt szerző. Az önazonosítás következtében kialakul ugyan egy dialógus a regénybeli és a valós olvasó között, melyből a szerző látszólag kiszorul, azonban csak látszólag, hisz cselekményszövésével mégis ő az, aki minduntalan iránítja az események folyását.

A szerzőiség kérdése

Calvino a szerzőség kérdésében egyetért Roland Barthes-tal, miszerint az írás megkezdésével a szerző belép saját halálába. Calvinónál az elbeszélés szerzője pusztán a közvetítő szerepét tölti be:

Minél messzebbre haladunk abban, hogy elkülönítsük a szerzői én különféle komponenseit, annál inkább azt tapasztaljuk, hogy e komponensek már nem is a szerző személyiségéhez, hanem az általános kultúrához, a történelmi korokhoz vagy az emberi faj ősközületeihez tartoznak. A lánc első szeme, az írás első számú, igazi alanya egyre távolabbinak, haloványabbnak, alaktalanabbnak tűnik: talán már csak egy fantom én, egy üres hely, egy hiány.³⁴

³² Hans Robert Jauss, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, ford. Király Edit, szerk. Domokos Mátyás, Babarczy Eszter, Szegedy-Maszák Mihály (Budapest: Osiris, 1999), 251.

³³ Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 171. „[A] te, mely áttevődött az Olvasónőre, egyik mondatról a másikra megint reád mutathat. Megmaradtál a lehetséges te-k egyikének. Ki merne a te elvesztésére ítélni? Hiszen az legalább olyan borzalmas szerencsétlenség, mint az én elvesztése.” Calvino, *Ha egy téli éjszaka egy utazó*, 157-158.

³⁴ Szénási, *Italo Calvino*, 139.

Barthes elképzelése szerint számunkra „a nyelv beszél, nem a szerző, s az írás nem más jelent, mint egy előzetes személytelenségen keresztül eljutni addig a pontig, ahol a nyelv cselekszik, 'teljesít' s nem 'én'”³⁵. A „szerző halála” azonban nemcsak a tökéletes interpretációnak az előfeltétele, hanem már magának az írás folyamatának is. Calvino maga is küzd a szerzőség problémájával, s bár ő Barthes-tól eltérően nem kimondottan a nyelvi „teljesítményt” állítja a Szerző uralmának helyébe, abban mindketten egyetértenek, hogy a tökéletes írás feltétele a szerző személyének kiiktatása. A tanulmányíró Calvino 1984-ben a Harvard Egyetem felkérésére hat témát magába foglaló előadás-sorozat szerkesztésébe kezdett. A tervezett hat előadásból csak öt készülhetett el Calvino halála miatt, melyek az 1990-ben posztumusz publikált *Lezioni americane* című kötetben kerültek a nyilvánosság elé. Calvino – sokszínű életművének esszenciáját adva – tanulmánykötetében az általa legfontosabbnak vélt írói erőket, értékeket vette sorba: a könnyedséget, a gyorsaságot, a pontosságot, a képszerűséget és a sokrétűséget.³⁶ A szerzőség kérdését illetően utolsó elkészült előadásának zárógondolatában arra a megállapításra jut, hogy a szerző azáltal tudna legközelebb jutni a mindent egybefogó teljességhez, ha képes lenne tudatosan kiiktatni önmagát:

[...] bárcsak lehetséges volna egy én-en kívül fogant mű, amelyben túlléphetek a személyesség korlátain, nemcsak azért, hogy behatolhassunk a magunkéhoz hasonló többi én világába, hanem, hogy megszólaltassuk azt, aminek nincs szava: az ereszen ülő madarat, a tavaszi és az őszi fát, a követ, a betont, a műanyagot [...].³⁷

A következő évben publikált *Ha egy téli éjszakán egy utazó* egyik betéttörténetében ehhez az elképzeléséhez nagyon hasonló gondolatot fogalmaz meg *ars poetica*-szerűen Calvino egyik szereplője, az évek óta írással küszködő Silas Flannery:

Come scriverei bene se non ci fossi! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona! Lo stile, il gusto, la filosofia personale, la soggettività, la formazione culturale, l'esperienza vissuta, la psicologia, il talento, i trucchi del mestiere: tutti gli elementi che fanno sì che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio, mi sembrano una gabbia che limita le mie possibilità.³⁸

³⁵ Barthes, „A szerző halála”, 51.

³⁶ Calvino, *Amerikai előadások*, 157.

³⁷ Uo. 153.

³⁸ Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 199. „Milyen jól írnék, ha nem volnék! Ha a fehér papírlap s a pezsgő, bugyborékoló szavak meg a formát öltő és leírás nélkül semmibe tűnő történetek közé nem tolakodna az a kényelmetlen válaszfal, ami a személyem! A stílus, az ízlés, az egyéni filozófia, a személyesség, a műveltség, az élmények, tapasztalatok, a tehetség, a mesterség fogásai: mindaz, amiből írásomban rám lehet ismerni – ketrec, mely korlátozza lehetőségeimet.” Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, 183.

Mivel Calvinonál az irodalom élettevékenység, a szerzőség kérdése nemcsak elméletírói szinten mutatkozik meg az életműben. Biográfiáiban hamis adatokat szolgáltatott magáról, ezzel is reprezentálva az irodalomról és a szerzőségről kialakított véleményét. Germana Pescio Bottinonak címzett 1964-es levelében ekképp ír:

io sono ancora di quelli che credono, con Croce, che di un autore contano solo le opere. (Quando contano, naturalmente.) Perciò dati biografici non ne do, o li do falsi, o comunque cerco sempre di cambiarli da una volta all'altra. Mi chiedo pure quel che vuol sapere, e Glielo dirò. Ma non Le dirò mai la verità, di questo può star sicura.³⁹

Az írott és íratlan világ kapcsolata

Calvino Silas Flanneryje ebben az idézetben nemcsak a szerzőség kérdéséről tesz tanúbizonyosságot, hanem felveti az írott és a nem írott világ kapcsolatának kérdését is. Az elméletíró Calvino *Mondo scritto, mondo non scritto* címmel tanulmánykötetet szánt a téma tisztázására, de emellett a *Ha egy téli éjszakán egy utazóban* is kifejti a kérdéssel kapcsolatos állásfoglalását. Calvino esszéjében abból a megállapításból indul ki, hogy számunkra egyedül a nyelv megragadható, míg a világ léte megragadhatatlan. Ezzel helyezkedik szembe az a paradoxon, hogy a világ maga is kimondhatatlan, mivel a köznyelv nem rendelkezik értelemfeltáró képességgel. Mivel Calvino a fikcionalitást nem mimetikus, hanem konstruktív képességnek tekinti, így az irodalmi alkotás esztétikai értékében látja annak a lehetőségét, hogy a nyelv mint világ, illetve a nyelv nélküli világ ellentétét kibékítse. Calvino a kusza és érthetetlen valós világgal szemben megalkotja a könyvbeli rendezett világot, amely belső szabályrendszere révén koherensebb képet mutat valós párjánál. A szenvedélyes olvasás következtében az idők folyamán a *homo sapiens*ből megszületett a *homo legens*, aki elvesztette már azon képességét, hogy érzékelje mindazt, amit nem olvasó őse látott és hallott. Ezáltal a valós világgal való szembekerülést traumaként éli meg, s igazi biztonságot keltő mozgásterének a világ írott párját érzi. Az esszéíró Calvino szerint mai világunk paradox volta éppen abban rejlik, hogy bár a valós világ nem írott, mi már azelőtt olvasottnak tekintjük, hogy egyáltalán létezett volna a számunkra.⁴⁰ Calvino az irodalmi alkotással éppen azt igyekszik elérni, hogy a szavak és fogalmak alkotta nyelven túlmutatva képes legyen újra láttatni a minket körülvevő

³⁹ Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, IX. Saját fordításban: „Azok közé tartozom, akik úgy vélekednek, mint Croce, hogy egy írónak csak a művei számítanak. (Amikor számítanak természetesen.) Vagyis életrajzi adatokat nem szolgáltatok, vagy ha igen, akkor hamisakat, vagy mindenestre igyekszem őket megváltoztatni időről időre. Kérdezzen nyugodtan arról, amit tudni szeretne, válaszolni fogok. De sosem fogom elmondani önnek az igazságot, efelől nyugodt lehet.”

⁴⁰ Jauss, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 244.

világot oly módon, mintha csak először tárulna fel előttünk. Végső célként az ismert dolgok bemutatása helyett arra törekszik, hogy megszólaltassa a nem írott világot, megírva ezzel a nem tudhatót. Ha a szöveget világnak tekintjük, a minket körülvevő világot pedig szövegnek, kapcsolatuk kizárólag az írott és a nem írott világ összefüggésében kap értelmet: ebből kifolyólag egyetlen szöveg sem tekinthető önmagában kerek világnak, mivel horizontja folyamatosan más horizontokra utal. Calvino szerint az irodalom túllép a mimézis és az anamnézis zárt horizontján, mivel a „könyv megírt ellenpontja kell hogy legyen a meg nem írt világnak; anyaga mindaz, ami nincs és nem is lesz, csupán akkor, ha megírják, de aminek a hiányát a meglevő dolgok is érzik halványan, önnön tökéletlenségükben.”⁴¹ Az írott szöveg Calvinónál kettős funkciót lát el: fikcionális horizontváltásában egyfelől mindig utal egy már írott világra, amelyet folyamatosan megújít, másfelől egy nem írott világra, amelynek értelmét egyetlen szöveg sem képes kimeríteni teljesen.⁴² A fordító Maranával folytatott beszélgetés hatására születik meg Silas Flanneryben a gondolat, hogy más-más ént találjon valamennyi könyve számára, eltüntetve magát ezzel saját műveiből. A jövőben Silas saját szubjektumának önkéntes feladását tűzi ki célul, hisz pusztán ezáltal válik számára elképzelhetővé, hogy foglyul ejtse „a műben az olvashatatlant, a központ nélküli, én nélküli világot”⁴³. A megsokszorozott szubjektum ugyanis, azáltal, hogy megszabadul az egyetlen önös éntől, lehetőségek tárházát nyitja meg maga előtt: az új és új egók mind újabb és újabb lehetséges világokhoz vezethetnek. E megsokszorozott egók és lehetséges világok biztosítják Flannerynek azt a lehetőséget, hogy egyetlen könyvbe sűrítve írja meg minden lehetséges szerző minden lehetséges könyvét. Flannery véleménye szerint a gondolat ott van a világegyetemben, melynek tárgyilagosságát a „gondolni” igének a harmadik személyben való személytelen használatával lehet kifejezni. Így Flannery az „én gondolom” alak helyett az „én gondol” ragozást tartaná kielégítőnek, mint ahogy az „írás” szó esetében is az „én ír” formulát. Véleménye szerint kizárólag e ragozás magától értetődő használata tudná biztosítani egy író számára azt a lehetőséget, hogy egy személy egyediségénél behatároltabb valami jusson rajta keresztül kifejezésre. Ezáltal az írásnak sikerül áttörnie a szerző korlátait, és behatolnia az olvasó szellemkörébe. A szükség-szerűen individuális tevékenységként értelmezett olvasás az írás kérdése kapcsán azért fontos, mert kizárólag egy meghatározott egyén által való elolvasás lehetősége bizonyítja, hogy az, ami írva van, az írás hatalmának részese, azé a hatalomé, mely az egyénen túli valamin alapszik.

⁴¹ Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, 184.

⁴² Jauss, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 244.

⁴³ Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, 193.

Tükörjáték; *mise en abyme*

Roland Barthes terminusával élve Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazó* című regénye írható szövegnek (*texte scriptable*-nek)⁴⁴ minősül: olyan szövegnek, mely igényli az olvasó valódi részvételét, és arra készíti, hogy a lehetőségek nyitott játékból hozza létre annak jelentéseit. Calvino hatévi szünet után megjelenő új könyvében a kerettörténet mellett, tíz regénykezetet, incipitet ír meg, melyekben minden egyes alkalommal más narrációs technikát vesz elő. A mű egésze tükörjáték, melyben írás és olvasás mosódik egybe, állandóan megkérdőjelezve és elbizonytalanítva ezáltal mind a narrátori, mind az olvasói pozíciót. A mű ezáltal *mise en abyme*-ként értelmezhető, olyan önreflexióként, melyben a szöveg egy részlete az egész szövegről magáról állít valamit, megvilágítja, vagy értelmezi; egy olyan – gyakran észrevehetetlen – kis tükör, amely mintegy „befelé” tükröz. Ez a kifejezés Gide csaknem százéves naplójeljegyzéséből került a köztudatba, és a narratológiában is már jó huszonöt éve jelen van. A terminus a címertanból ered, és arra a címer közepén elhelyezett címerpajzsra utal, mely tartalmazza az egész címer kicsinyített mását. Ez a pajzs egyszerre kiegészíti és elfedi magát a címert, meg túl is nő rajta. E technikának köszönhetően Calvino a kritikai munkát, amiről az író azt hiszi, hogy csak mások művén gyakorolhatja, írása első olvasójaként, saját alkotása kapcsán kezdi el használni. Tevékenysége, mint egy tükör, saját magát is tükrözi. Calvino azáltal, hogy olvasóival olyan belső történeteket olvastat, amelyeknek látszólag nincsen köze a főtörténethez (mások a szereplői, más az ideje, és szemmel látható oksági összefüggés sem indokolja előfordulásukat) felébreszti a gyanút, hogy e belső történetek valamelyest fényt vetnek a főtörténet egészére, tehát nemcsak egy jellemet, cselekedetet, időt stb. példáznak, hanem az egész történetet tükrözik, mintegy belülről.

Calvino regényének nyolcadik fejezetében Silas Flannery naplójában a következőket olvashatjuk: „ó, ha olyan könyvet tudnék írni, ami csupán incipit, mely végig megőrizné a kezdet, a tárgyatlan várakozás feszültségét”.⁴⁵ Flannery szerint az író, aki meg akarja semmisíteni magát, hogy hangot adjon a külvilágnak, két út között választhat: vagy megalkotja az egyetlen könyvet, azt, amelyik magában foglalja a mindenséget; vagy minden könyvet megír, s így a részletek útján ered nyomába a mindenségnek. Az egyetlen, a mindenséget tartalmazó könyv nem lehetne más mint a Szentírás, a kinyilatkoztatott, teljes ige. Azonban nem hisz abban, hogy a teljesség beszorítható a nyelvbe, számára a kívül rekedt rész a probléma, a le nem írt, a le nem írható. Ezért számára nem marad más megoldás, minthogy megírjon minden könyvet, valamennyi lehetséges szerző, valamennyi lehetséges könyvét.⁴⁶ Flannerynek

⁴⁴ Roland Barthes, *S/Z*, ford. Mahler Zoltán (Budapest: Osiris, 1997), 15.

⁴⁵ Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, 189.

⁴⁶ Uo. 194.

naplóbejegyzése végén az az ötlete támad, hogy ír egy regényt, ami csupán regénykezdetekből áll, s főszereplője egy olyan Olvasó lenne, akinek olvasmánya minduntalan félbe szakad.

Il Lettore acquista il nuovo romanzo A dell'autore Z. Ma è una copia difettosa, e non riesce ad andare oltre l'inizio...Torna in libreria per farsi cambiare il volume...Potrei scriverlo tutto in seconda persona: tu Lettore...Potrei anche farci entrare una Lettrice, un traduttore falsario, un vecchio scrittore che tiene un diario come questo diario [...]⁴⁷

E tükörjáték azt sugallja, hogy a könyv, amit most épp a kezünkben tartunk, vagyis Italo Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazója* nem más, mint egy olyan szerzőnek az alkotása, aki a megírt fikció lehetséges világának pusztán egy szereplője – ebből pedig az következik, hogy jelen esetben az okozat (vagyis a fikció) nem más, mint az okozat oka.

Flannery naplórészlete a regény regénye s az egész mű szellemi keletkezéstörténete. Az író bezárja magát saját regényébe, megteremtve ezzel a bennfoglaló-bennfoglalt tükrözés újabb játékát. Calvino azonban nem elégszik meg ennyivel: a részletébe bezárt egészet a bonyolult konstrukció egy másik részletével szemlélteti, tovább folytatva technikáját immáron a tükrözés tükrözésével. A *Ha egy téli éjszakán egy utazó* szerkezetét ugyanis legjobban saját betéttörténete szemlélteti. Az egymást keresztező vonalak hálójában című fejezetben a hős – a tükörnek köszönhető önsokszorosítással – „maga mozgatta töméntelen csalóka szellemalakot” ölt, hogy ezek mögé rejtse igazi énjét. Az ellenségei elől menekülő üzletember a „teatrum polydipticum” feltalálójának, Athanasius Kirchnernek az ötletét veszi alapul, hogy elbizonytalanítsa üldözőit, és hogy számukra utolérhetetlenné tegye saját magát. Kircher *Ars magna lucis et umbrae* című 1646-os munkájában megalkotja a *teatrumot*, egy olyan körülbelül hatvan tükröcskével kitapétázott dobozt, melyben egyetlen faág erdővé, egy ólomkatoná hadsereggé, egy kis kötet könyvtárrá változik. Flannery-Calvino – hőséhez hasonlóan – ugyanezt a visszatükröző technikát alkalmazza műve megszerkesztésekor, hiszen csak így válik számára lehetővé, hogy egyszerre írja meg valamennyi lehetséges szerző valamennyi lehetséges művét.

⁴⁷ Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 231. „Megveszi Z. szerző A. című új regényét. De hibás a példány, s ő nem jut tovább az elejénél...Visszamegy a boltba: cseréljék ki a kötetet...Második személyben is írhatnám: te Olvasó...Bevonhatnék a történetbe egy olvasónőt, egy hamisító fordítót, egy öreg író, aki naplót vezet, olyat mint ez a napló...” Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, 211.

Az intertext

Calvino azonban nemcsak befelé tükröz, hanem kifelé is. Regénye incipitje egyértelmű rájátszás J. M. G. Le Clézio *Terra amata* című művének kezdő soraira:

Egyszóval: felütötted és nézed a könyvet, mely harminc centiméterre ha lehet az arcodtól. (...) A lehető legkényelmesebben elhelyezkedtél, és felütötted ezt az oldalt. Ha pályaudvaron vásároltad ezt a könyvet, két-három újsággal együtt, talán egy kicsit azért is választottad, mert azokra gondoltál, akik szemközt ülnek majd a vasúti kupében. Olyan a könyv, mint a pajzs, melyet maga elé tarthat az ember, hogy visszapattanjon róla az útitársak fecsegése és kíváncsiskodása. De a vonat rázkódásától ugrálnak a sorok a szemed előtt, és nehezedre esik az olvasás. (...) De lehet, hogy nem is utazol. Egészen egyszerűen otthon ülsz a karosszékekben. Pohár ital a kezeden, a lábadon papucs.⁴⁸

Italo Calvino új regényét, a *Ha egy téli éjszakán egy utazó-t kezded éppen olvasni*. Engedd el magad. Szedd össze magad. (...) Helyezkedj el a lehető legkényelmesebben; ülj, heveredj, feküdj, gömbölyödj össze. Nos, mire vársz? Nyújtsd ki a lábad, rakd a párnára, kettőre akár, a dívány fejrészére, a karosszék karfájára, a dohányzóasztalkára, az íróasztalra, a zongorára, a földgömbre. Előbb vedd le a cipőd, ha meg akarod támasztani a lábad; ha nem, vedd fel újra. Most ne maradj így, kérlek: egyik kezeden a cipő, a másikban a könyv.⁴⁹

A tizenkét évvel korábbi francia incipit átírása a hagyománnyal létesített kapcsolat megnyilvánulása, mely rögtön egy regényközi térbe kalauzolja az olvasót. E regényközi tér teremti meg Calvino számára a lehetőséget, hogy a befelé tükröző – ezáltal végtelenséget biztosító – szerkesztésmód egy olyan struktúrával bővüljön, amely ugyanezt az állandóságot a mű határain túl is biztosítani tudja a fikciónak: az intertextualitáson keresztül az öntükrözésből származó bezártság megszűnik, és a szöveg más irodalmi szövetek hálójába kerül. Mivel a szöveg a nyelv újraosztásának tere, több szöveg van jelen ugyanabban a szövegben. Minden szöveg régi idézetek új szövete, mivel a nyelv mindig a szöveg előtt és körül van. Az intertextualitásnak köszönhetően a szerző szubjektuma háttérbe szorul, és a szöveg társadalmi aspektusa hangsúlyozódik. Ez a háttérbe szorulás segíti Calvino azon szándékát, hogy megszabaduljon attól az éntől, amely állandóan a történet és a szöveg közé tolakodik, s amely megakadályozza, hogy közvetíteni tudja a leírásra váró leírhatót, azt az elmesélhetőt, amit senki sem mesél el.

Az intertextuális szövegekben a nyelv disszeminál, vagyis a jelentés-előállítás során nem beszélhetünk szilárd és állandó jelentésekről, mivel az elhalasztódás és késleltetés révén a létrejövő jelentések folyamatos mozgásban, áramlásban vannak. Így a jelentésképzés lezárhatatlan folyamat, melyben a jelentések átvágják egymást, egymásba folynak. A többi művel

⁴⁸ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Terra amata*, ford. Tellér Gyula (Debrecen: Európa, 1975), 6-7.

⁴⁹ Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, 5.

való interakciónak köszönhetően Calvinónál az állandó jelentés-előállítás plurális és nyitott értelmezést tesz lehetővé, amely megsokszorozza magát a művet is. Mivel a szöveg csak a nyelvben van, és létrehozása csak a jelentésadás által tapasztalható meg, a szövegelmélet episztemológiai tárgynak tekinti az olvasást, és egy szintre emeli az írással. Ezáltal az olvasás az írás apoteózisának tekinthető, hisz az olvasóban megy végbe a genezis folyamata, aki minden olvasmányát maga teremti. Minden szövegnek ezáltal kizárólag az (el)olvasás hozza meg a létezés ontológiai bizonyosságát. Italo Calvino szavával élve olvasni annyit tesz, mint „elébe menni valaminek, ami most van keletkezőben”. Érdekes megemlíteni azt a tényt is az írás és olvasás egytlényegűsége kapcsán, hogy a Biblia őseredeti nyelvei, a héber és az arámi, nem tesznek különbséget az olvasás és a beszéd (melynek írott formája a szöveg) aktusa között – mindkettőre ugyanazt a szót használják. Az olvasás és az olvasni tanulás évezredek óta összekapcsolódik a beavatás fogalmával, hiszen az írástudó társadalmakban ez a rituálé vezet át az orális kommunikáció állapotából a közösségi emlékezet világába, amelyből Calvino is táplálkozni szeretne. Az olvasásnak köszönhetően ismerkedünk meg azzal a közös múlttal, melyet minden olvasmánnyal többé-kevésbé megújítunk. Calvino szerint az olvasmányok és az élettapasztalat nem két külön világ, hanem egy és ugyanaz. 1964-es *A pókfészek ösvénye* című könyvének visszatekintő bevezetőjében így ír:

Élményeink bizonyos olvasmányokhoz folyamodnak magyarázatért, s ezekkel összekeverednek. Az, hogy a könyvek mindig más könyvekből születnek, olyan igazság, amely csak látszólag mond ellent annak a másoknak, amely szerint a könyveket a gyakorlati élet, az emberek közötti kapcsolatot hozza létre.⁵⁰

Ha az írás folyamatát úgy értelmezzük, mint ahogy Calvino mondja, vagyis emlékezőként már valami meglevőre, akkor ebből az következik, hogy nála minden szöveg magába foglal valamennyit a már létező műalkotásokból azáltal, hogy felülírja őket. Calvino életművében az irodalmi művek alapanyagként, sőt, valóságselemként szolgálnak, így alkotásaiban gyakorta találkozhatunk intertextusokkal, tudatos átvételekkel, utalásokkal. A korábban keletkezett művek jellemző vonásainak, tematikus, motivikus elemeinek spontán, illetve tudatos átvétele Calvino több művére is jellemző: a *Láthatatlan városokban* Marco Polo, míg Dumas regényével megegyező című *Montecristo grófjában* Edmond Dantes történetét parafrázeálja. S bár adaptációról *A pókfészek ösvényei* esetében nem beszélhetünk, mégis fontos megemlíteni, hogy a mű feltűnő Nievo-reminiszcenciával rendelkezik azon túl, hogy Calvino egyik szereplőjének, Kimnek a nevén keresztül Kipling hasonló című fiktív történetére utal.

⁵⁰ Szénási, *Italo Calvino*, 12.

A palimpszesztus

Calvino számára az írás nem más, mint szüntelen palimpszeszt. A palimpszesztus mint terminus az európai írásbeliség kezdetére nyúlik vissza, ugyanis ezzel a névvel illették azt a papi-rusztekereszt, viasztáblát, illetve pergamenkódexet, melyről az első vagy a mindenkori felső írást letörölték abból a célból, hogy új szöveggel írják tele. Manapság a palimpszeszt egyszerre a megőrzés és a törlés-felejtés különös játékaként tűnik a szemünk elé. Az egymásra rakódó rétegekben az egyes rétegek írásai (írástörédek) megőrződöttségükben vannak jelen a mindig következő rétegben, hiszen a múlt rétegeinek szövedékéből épül fel a jelen rétege. A rétegek írásai azonban a megőrzéshez sajátos módon viszonyulnak: az egyes textusok már nem értelmezhetők a mindenkori jelen réteg felől külön-külön, szinkrón alteritásukban, hiszen éppen a törlés mozzanata által elmosódottan, sőt egymásba mosódottan, globalitásukban vannak jelen. Tehát a múlt rétegeit nem is lehet rétegzettségükben felfedezni: a jelen felől dekódolhatjuk a globalitásukban felsejlő írásjeleket.⁵¹ Az így megszülető globalitás teszi Calvino számára lehetségessé, hogy elérje műve végcélját: a minden könyvet magába foglaló könyv realizációját. A globalitás ezen feltételezése azonban magával vonja a műveken keresztül megvalósuló hagyomány kérdését is. Calvino a fikcionális szöveghez hasonlóan a hagyományban is feltételezi egy értelmező szubjektum jelenlétét, aki saját korának kódjai szerint értelmezi a múlt darabjait. Mivel minden írás palimpszeszt, az értelmező jelenbeli interpretációjában – a megőrzésen túl – végrehajtja a felejtés és törlés szelektív aktusát is, kialakítván ezáltal az írásbeliség megőrződött darabjain keresztül a hagyomány egy lehetséges olvasatát. Ez a lehetséges olvasat formálódhat az értelmezések során, hisz a befogadó a felszíni mozgások révén állandóan feloldja a korábbi határvonalakat a palimpszeszt textusai között azáltal, hogy egymásba olvassa a szövegeket. Az értelmezés során így minden szöveg olvashatóvá válik, s a rétegek fragmentumaiból megszületik a többdimenziójú, nem pusztán lineáris interpretáció. Calvino számára ez a többretegű írás nyújtja az egyetlen lehetőséget, hogy az inkoheregensnek bizonyuló világ valóság rétegeit a diskurzusok összemosódása révén rögzíteni tudja: „Az idő szétrobbant, mi pedig csak élni is, gondolkodni is csak a repeszdarabjaiban tudunk, melyek mind külön-külön röppályán távolodnak, s el is tűnnek rögtön.”⁵² Ha elfogadjuk azt az elképzelést, hogy minden szöveg egyfelől palimpszeszt, azaz minden szöveg ráakódik egy már megelőző szövegre, másfelől pedig intertextus, vagyis több szöveg van jelen ugyanabban a szövegben, akkor azt is el kell fogadnunk, hogy minden megelőző olvasmány megtalálható a legutóbbiban. Borges úgy gondolta, hogy soha nem olvashatjuk ugyanazt a

⁵¹ Váradi Ágnes, *Megőrzés és felejtés - Palimpszeszt*,
http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01_szam/02.htm

⁵² Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, 11.

könyvet kétszer, vagyis soha nem térhetünk vissza ugyanahhoz a könyvhöz vagy akár ugyanahhoz a laphoz még egyszer, mert a könyv is és mi is állandóan változunk, emlékezetünk hol elhomályosul, hol kitisztul, és sohasem tudjuk pontosan, hogy mi az, amit tanulunk és felejtünk, és azt sem, hogy mire emlékezünk. Ezáltal az olvasás aktusa íratlan intertextuális palimpszesztté válik, hiszen a legújabban olvasott szöveg mindig felváltja az előzőt, úgy írván felül azt, hogy egyben magába is foglalja. Az olvasás Calvinónál szinte szakrális funkciót tölt be, mely igazgatja a cselekmény szálait: Calvino művének intertextuális átjárhatóságát s palimpszeszt mivoltát igazolja az a tény is, hogy fikciójának kerettörténetében Olvasó és Olvasónő csábítója az olvasás aktusa lesz, mint ahogy ez a világirodalom egyik leghíresebb szerelmespárjának az esetében is történt:

Egy nap, miketten, egy könyvet lapozva,
olvastunk benne Lancelotto rejtett
szerelméről, nem is gondolva rosszra
Szemet ez gyakran szememen felejtett
s arcunk az olvasásba belesápadt;
de főleg egy pont lett, amely megejtett

Szent mosolyáról olvasván a vágynak,
mely csak egy csókra szomjazik bolondul
ez, aki tőlem többet el se válhat,
ajkon csókol, remegve izgalomtul.
Így Galeottónk lett a könyv s írója.
Aznap többet nem olvasánk azontúl.⁵³

A Színjáték ötödik énekében az olvasott könyv és a szerelmespár valóságának világa egymásba átjátszhatónak bizonyul, megvalósítva ezzel a tükörjáték egyik formáját. Dante fikciós világába bezárt Paolo és Francesca tetteik által belépnek saját olvasatukba, s ezzel az olvasott világ részévé válnak. Csókjukkal a könyv lehetséges világát saját „valóságos” világukká transzformálják: azzá válnak, amit elolvasnak. Dante Calvinóhoz hasonlóan így különböző valóságréteget teremt, melyek bennfoglaló-bennfoglalt viszonyba kerülnek egymással. Ha a palimpszeszt struktúrát követve Dante *Isteni színjátékára* olvassuk rá Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazóját*, arra az értelmezésre juthatunk, hogy Calvino finom iróniával Olvasóját és Olvasónőjét – mint ahogy Dante Paolot és Francescát – a pokolba száműzi, míg saját elbeszélő pozícióját a paradicsomba bejutó, Isten színe elé járuló Dantéjéhez hasonlítja. Calvino regénye narratív stratégiájában is hasonlít a Sommo Poeta alkotására: mindkét esetben az olvasó az olvasott világ részévé válik, míg a narrátor mint saját műve szereplője vesz részt a fikcióban.

⁵³ Dante Alighieri, *Isteni színjáték*, ford. Babits Mihály (Budapest: Európa, 1971), 25.

Olvasási stratégiák

Bár Calvino végig titkolni igyekszik könyve elméleti indítékait – mondván, hogy műve a rejtvényűságok átlagolvasóihoz szól –, fikciójában komoly figyelmet szentel az olvasás problematikájának: szereplőinek a Könyvhöz fűződő viszonyán keresztül lehetséges olvasói magatartásformákat mutat be. Calvino a regény felütésének első mondatával saját olvasóját is igyekszik a fikció lehetséges világába rántani: „Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Italo Calvino.”⁵⁴ A nyelv teremtő képessége által megszületik az Olvasó, a regény szereplőjeként teremtett fiktív személy. Az elbeszélő nézőpontként alkalmazott egyes szám második személyű ragozás arra készíti az interpretálót, hogy a lehetséges világban Olvasóként azonosított deszignátumot mint önmagának aktuális világban létező denotátumát azonosítsa. Calvino a grammatika alkalmazásán túl az első mondat valóságértékének megkérdőjelezhetetlenségével is igyekszik tovább erősíteni az Olvasó és olvasó entitásának azonosítását, megteremtve ezzel a lehetséges és aktuális világ egymásba transzformálódásának lehetőségét is. A deszignátum denotátummá válásával kezdődik meg a tükörijáték, a bennfoglaló-bennfoglalt viszony: az Olvasónak az aktuális világ elemeként létező énnel való azonosításával a lehetséges világ kilép fikciós mivoltából, s helyet követel magának a valós világban, melynek könyv formában már eddig is részese volt. Bár Calvino Olvasójának belső vonásait illetően pontos leírást kapunk,⁵⁵ szereplőjének külső alakját mégis szándékosan körvonalazatlanul hagyja, hogy az olvasó részéről az önazonosulás könnyebben megvalósulhasson. Szénási Ferenc Italo Calvinóról szóló könyvében arra a megállapításra jut, hogy az Olvasót jellemző belső tulajdonságokban Calvino önarcképére ismerhetünk, aki ezáltal saját alteregóját teremti meg szereplőjében. Szénási az Olvasó figuráját így írói alakmásként tekinti, s az olvasó-szerző azonosítást a tükörijáték elemei közé sorolja. Elképzelhető ugyanakkor, hogy a belső tulajdonságok s az Olvasó könyvhöz fűződő viszonyának leírása Calvino számára eszköz, melyen keresztül egy lehetséges olvasótípust kíván bemutatni: Olvasója egyfelől Barthes fogyasztó, másfelől Eco empirikus olvasójával azonosítható. A posztstrukturalista terminológiában fogyasztó olvasónak minősül az az interpretáló, aki értelmezési stratégiáit az azonosság elve szerint szervezi meg, s ezáltal önmagát, saját életvitelének igazolását keresi az olvasott szövegben. E stratégiának köszönhetően értelmező tevékenysége passzív, hisz a készen kapott jelentéseket aktivitás nélkül fogadja be, s így való-

⁵⁴ Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, 3. „Italo Calvino egy új regényét, a *Ha egy téli éjszakán egy utazó*-t kezded éppen olvasni.” Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, 5.

⁵⁵ „[O]lyasvalaki vagy, aki elvből nem vár többé semmit, semmitől. Sokan vannak, nálad fiatalabbak vagy idősebbek, akik mindegyre különleges élményeket várnak; könyvektől, emberektől, utazásoktól, eseményektől, attól, amit a holnap tartogat számukra. Te nem. Te tudod, hogy a legjobb, amit az ember elvárhat: elkerülni a legrosszabbat.” Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, 6.

jában minden esetben mindig ugyanazt olvassa. Eco empirikus olvasója nagyon hasonlít Barthes elképzeléséhez, nála ugyanis az olvasó a szövegeket mintegy tárolóként használja saját érzelmei számára: ezek az érzelmek vagy a szövegen kívülről erednek, vagy a szöveg váltja ki véletlenszerűen. Olvasó és az olvasó szubjektum nyelvileg végrehajtott azonosításából az is következik, hogy Calvino az aktuális világban a fogyasztó olvasó kategóriájába sorolja a rejtvényűságok átlagolvasóját, mivel könyvét – saját bevallása szerint – nekik ajánlja. A kiábrándultságában és illúziótlanságában korjelképnek tekinthető Olvasó a könyvekben kitartóan keres magyarázatot azokra a kérdésekre, amelyekre az életben nem találhatja a választ, s így, ha a valóságos, megíratlan világtól nem is, annak írott párjától még szenvedélyesen remél valamit.⁵⁶ Igyekezete azonban kudarcra van ítélve, mert rossz értelmezési stratégiát választ a világ megismerésére. Calvino ennek érzékeltetésére alkalmazza azt az ősrégi metaforikus azonosítást könyv és világ között, melyet a talmudistáktól kezdve Blumenbergig sokan előszeretettel felhasználtak munkásságuk során. A regényben a Könyv a világ sokrétűségének metaforájaként nem létezik egy adott formában, hanem pusztán csak részeiben, mint megannyi valóságréteg szövedéke. A koherens világ darabjaira hullott szét, így a teljes megismeréshez, illetve annak illúziójához a szétszóródott fragmentumokon keresztül juthatunk el. E különböző valóságrétegeket hívatott jelképezni az a tíz incipit, amelyek szegmáltságban és lezáratlanságukban őrzik a világ megismerésének lehetőségét. Az Olvasó kudarcra abban áll, hogy mind a könyvet, mind a világot csak egy adott formában képes értelmezni, s ezért nem juthat el a több darabból álló, megannyi olvasatot igénylő teljességhez.

Eco másik terminusával élve Calvino saját mintaolvasóját az Olvasónő, Ludmilla személyében találja meg. Erre enged következtetni az a tény is, hogy az író-alakmás, Silas Flannery műve írása közben szintúgy Ludmillát tekinti eszményi olvasójának. Így a műben az Olvasónő testesíti meg azt az ideális olvasót, aki rendelkezik mindazzal a tudással, amely segítségével képes létrehozni egy adott irodalmi szövegre az összes lehetséges jelentést: aki végrehajtja a tökéletes interpretációt. Ludmilla számára az olvasás öröme az aktivitásának köszönhető saját elvárásokban ölt testet: nem nyugszik bele abba, hogy a világ olyan, amilyen, hanem mindig kíváncsi, minden olvasmány után egy újabbat akar kipróbálni, fel akarja fedezni a könyvben a meg nem írt világot, egy másik hangot akar hallani, amely egy másik ént feltételez. Ludmilla poétikája szembe tud helyezni valamit a szubjektum halálával, sőt ezt feladatának is tekinti, hiszen a te elvesztése „az legalább olyan borzalmas szerencsétlenség, mint az én elvesztése.”⁵⁷ Mivel ez a magatartás hiányzik passzív társából, ő az olvasás folyamata során a szubjektum halálától, vagyis az én nélküli világtól való féelme következtében magában

⁵⁶ Szénási, *Italo Calvino*, 143.

⁵⁷ Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, 158.

nem az öröm, hanem a félelem érzését hozza létre.⁵⁸ Mivel Ludmilla jobban eligazodik az írott világban, mint fiktív társa, a regény során ő az, aki – Calvino hasonlatával élve – Beatrice módjára elvezeti korunk Candide-ját az olvasatok paradicsomába. Ludmilla figurájában mint teljes személyiségben hisz: kiszakítja a névmások személytelenségéből, kereszt és vezeték-névvel ruházza fel, leírja külsejét, és élethelyzeteinek bemutatásán át betekintést enged karakterébe. Ludmilla mint olvasó legfőképp abban különbözik társától, hogy sokkal többet megért a világból.⁵⁹ Tisztában van a világ sokrétűségével, így sem a fordítók apokrifjei, sem a félbeszakadó történetek nem tudják megakadályozni abban, hogy a mozaikszerűen bennük rejlő igazságok feltárásával eljusson a világ megismeréséhez. Úgy védekezik a befejezetlen történetekkel szemben, hogy egyszerre több könyvet olvas, s így a világot a maga teljességében együttes olvasmányaiából, a különböző nézőpontok sokféleségéből építi fel. Figyelmét sohasem szűkíti egy tárgyra, hisz tisztában van vele, hogy a világ megismeréséhez a különböző nézőpontok megvizsgálásával juthat el. Ludmilla azért képes végrehajtani a tökéletes interpretációt, mert – ahogy a könyv egyik szereplője, Arkadian Porphyritch megfogalmazza – ő az olvasás folyamatában félretesz minden befolyást és álláspontot, miáltal képes lesz meghallgatni azt a bizonyos hangot, amely akkor szólal meg, amikor a legkevésbé várjuk, a szót, ami ki tudja, honnan jön, valahonnan a könyvön túlról, az írás konvencióján túlról, a ki nem mondottból, abból, amit a világ még nem mondott el önmagáról, s amire nincs is szava.⁶⁰ Maga irányítja életét, mint ahogy tudatos olvasásával állandóan megújuló értelmezési stratégiáit is: állandó olvasásvágyának köszönhetően születnek meg a különböző regénybetétek, melyek mindig az ő újonnan felmerülő elvárásának igyekeznek megfelelni. Az Olvasó és az Olvasónő könyvhöz fűződő viszonyát és különböző interpretációs stratégiáját jól tükrözi az a tény, hogy az Olvasó, aki, mint tudjuk, minden szövegben önmagát keresi, így ugyanazt a könyvet olvassa szüntelenül, a megszakadó történetek kapcsán egy adott könyvhöz próbál elkeseredetten visszajutni, míg az Olvasónő, aki a lehetőségek nyitott játékból hozza létre értelmezését, a szövegek félbeszakadása után mindig egy új szövegre, valami másra, valami különbözőre vágyik. Az incipiteket megelőző kerettörténetekben Ludmilla minden egyes alkalommal megfogalmaz egy olvasni kívánt narrációs típust, amelynek Calvino a rákövetkező regénybetétben eleget is tesz.⁶¹ Calvino tíz incipitjével azonban nem pusztán Ludmilla csilla-

⁵⁸ Jauss, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 262.

⁵⁹ Szénási, *Italo Calvino*, 144.

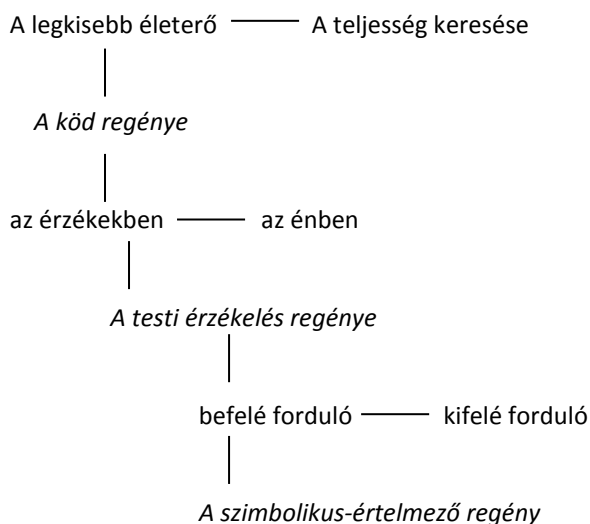
⁶⁰ Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, 254.

⁶¹ Ludmilla elsőként olyan regényt szeretne olvasni, amely rögtön magával ragadja „egy élesen körvonalazott, jól felismerhető” világba (Malborg város peremén), s bár tetszik neki a regény, beteljesíthetetlen vágya olyan könyv felé sodorja, amelyben pusztán „érezhető a jelenléte valaminek”, amiről még nem tudni, hogy micsoda (Fölébe hajolván a meredélynek). Harmadik óhaja egy történelmet és emberi sorsokat magába foglaló mű (Nem félvén szélvészttől s szédülettől), majd egy olyan világlátástól nem terhelt incipit, melynek

píthatatlan olvasás utáni vágyát igyekszik orvosolni, hanem a regénytorzókön keresztül tíz elbeszélői vonzalomtípust, a világban követhető tíz magatartásformát is ábrázol. Calvino egy Buenos Airesben tartott konferencia alkalmával maga is definiálta a könyve regénykezdetekben felbukkanó tíz lehetséges regénytípust:

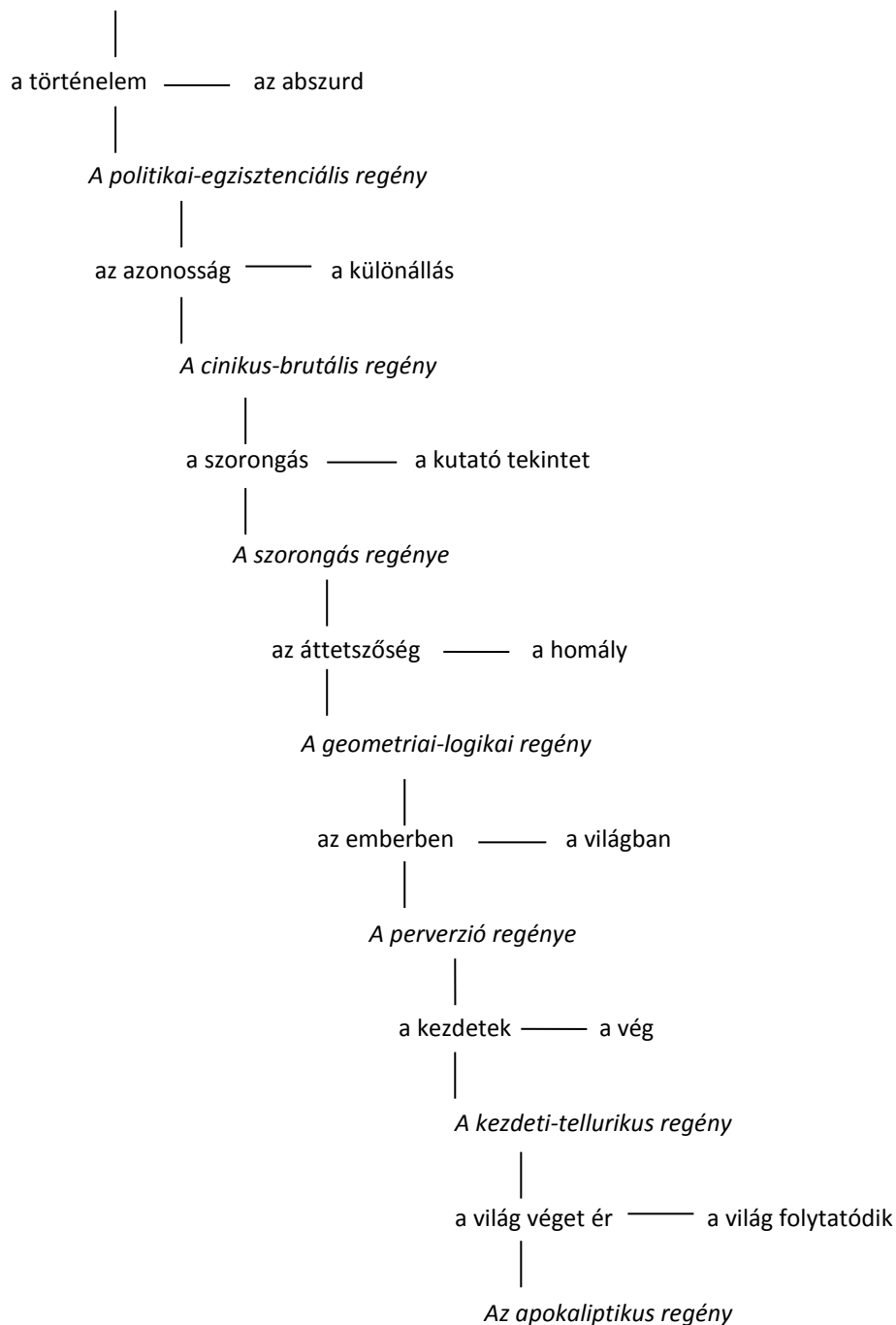
Az egyik regényben a valóság ködként illan el. A másodikban viszont minden végletesen pontos, megfogható, érzékelhető. A harmadikban az önmegfigyelés, a befelé fordulás jellemző. Megint másokban a történelem, a politika és a cselekvés felé kisugárzó lét feszültség van jelen. Ismét másokban a kíméletlen cinizmus, egy újabb történetben pedig a rossz közérzet és a szorongás. Van azután egy perverz-erotikus és egy ősi-tellurikus regény. Megpróbálkoztam a katasztrófaregény-nyel is, amely manapság igen divatos: olyan apokalipszist ábrázoltam, amely a világ újra megtalálásával végződik, azzal a reménnyel, hogy a világ folytatódik. S máris bezárult a kör.⁶²

Calvino műve szerkesztésekor Platónnak ahhoz a két alkotóból álló, választásra épített szerkezetéhez tér vissza, melyet a görög filozófus a *Szofista* című művében alkalmazott. E struktúra lényege abban áll, hogy minden választás alkalmával az egyik lehetőség megszűnik, míg a másik két újabb lehetőséggé ágazik. Calvino regényének felépítése – saját bevallása szerint – így az alábbi módon határozható meg:



„egyedüli hajtóereje” a mesélőkedv (Letekint a mélybe, hol homály sűrűsödik). Az ötödik regényben „mindjárt az első laptól kezdve valamiféle kényelmetlen” érzésre vágyik (Egymásba futó vonalak hálójában), míg a hatodikban nélkülözni kíván „minden titkot és szorongást” (Egymást keresztező vonalak hálójában). A hetedikben szeretné megtalálni az „áttetszőség illúzióját az emberi kapcsolatok mentől sötétebb, kegyetlenebb és perverzebb gomolyaga körül” (Lehullott levelek holdfényes szőnyegén), míg a nyolcadikban az „elemi őserőt” keresi (Egy üres gödör körül). Utolsó regénytípusként olyan könyvet szeretne a kezében tartani, „ami a világvége utáni világnak adja meg az értelmét, azt, hogy a világ mindannak a vége, ami a világon van, hogy a világon nincs is más, csak a világvége” (Hogyan végződik?).

⁶² Szénási, *Italo Calvino*, 146.



A fenti szerkezettel a körkörösség kialakítására törekedett Calvino, hiszen az utolsó elágazás az elsővel összekapcsolható: a mű ezáltal önmagába visszatükrözhetővé válik, s egyszerre hozza létre a végtelenség és véges rendszerbefoglalhatóság illúzióját. Így maga a forma is többet mond önmagánál, hisz Calvino létfilozófiájának leképeződésévé válik: Calvino szerint

ugyanis korunk emberének feladata éppen abban áll, hogy a végtelen labirintus módjára működő világegyetemet a lehető legpontosabban feltérképezze, ezáltal véges rendszerbe foglalja – pont úgy, mint teszi ezt a világ képére és hasonlatosságára létrehozott könyvének szerkezete. A körköröségből kifolyólag ugyanakkor Calvino művének szerkezete mentesül a „nem befejezettség” problematikája alól, annál is inkább, hisz műve sohasem befejezetlen, hanem csak megszakított végű incipitekből áll. A könyv szerkezetében ez a metaforikusság azt hivatott bemutatni, hogy mindannyian egy olyan világban élünk, amelyben a történetek kezdődnek, nem pedig végződnek: épp ezért a kerettörténet minden egyes fejezetében az Olvasónő már előre megfogalmazza azt a regénytípust, amellyel a következő incipitben találkozhatunk. Calvino irodalmi játéka azonban itt nem ér véget, hisz a megszakított regénykezdetek, címüket összeolvasva a mű végén egy újabb incipitet hoznak létre. Lévén, hogy ez az utolsó cím szervesen hozzátartozik a narrációhoz, minden regénykezdet a címek találkozásából és az Olvasónő előző fejezetben megfogalmazott elvárásából születik. Ezzel Calvino ismételtelen egy olyan struktúrát valósított meg, amely hűen érzékelteti az irodalomról kialakított elképzelését: az olvasói igények és a szerzői intenció együttesen alakítják ki a születendő művet.

Ennek az elméleti absztrakciónak gyakorlati megvalósítását szemlélhetjük a mű nyolcadik fejezetében – immáron a mű benső világában -, ahol a dolgozószobájában írással küszködő Silas Flannery távcsövén keresztül kémlel egy nyugszékben olvasó nőt (Ludmillát), s az a képtelen vágya támad, hogy a mondat, amit éppen leír, azonos legyen azzal, amit a nő olvas ugyanabban a pillanatban. Az ötlet annyira hatalmába keríti, hogy végül igaznak képzelet: gyorsan leírja a mondatot, föláll, az ablakhoz megy, s megcélozza távcsövével a nőt, pusztán azért, hogy ellenőrizze mondata hatását a tekintetén. Mivel Calvino incipitjeiben megvalósítja Ludmilla regényekhez fűződő várakozásait, ez tovább erősíti bennünk a gyanút, hogy Calvino alteregójaként azonosítható a műben szereplő Silas Flannery. Ezen túlmenően a naplójegyzet az olvasás és írás kapcsolatának mibenlétéről is színt vall: azt tükrözi, hogy író és olvasó kapcsolata kölcsönös, melyet a közös igazság kutatásán túl a másik szüntelen keresése jellemez. E kölcsönös keresésnek köszönhetően nemcsak Flannery fürkészi Ludmillát, de az Olvasónő is rászegezi messzelátóját az éppen dolgozó Flanneryre, szemével mágnesként vonzva az író mondatainak áramát. Így Calvino szerint az egymás és az igazság állandó keresése következtében csupán időrend kérdése, hogy melyikük vezeti el előbb a másikat az igazsághoz, az igénykeltő könyv az olvasót, avagy az olvasói igény az író.⁶³

A lehetséges interpretációs módszerek azonban nem pusztán a főszereplők olvasási stratégiáiban öltenek testet. Jauss szerint Calvino, Lotaria személyében – aki Ludmilla testvére -

⁶³ Szénási, *Italo Calvino*, 144.

a hetvenes években uralkodó ideológikritikai olvasás szatirikus ellenalakját kívánta ábrázolni.⁶⁴ Lotaria a könyvbe foglalt irodalomból – az értelmezés szándékától vezérelve – elektronikus számítógép segítségével egyszerű nyelvi alapanyagot készít.⁶⁵ Ennek megvalósításához egy megfelelően programozott masinát használ, mely pár perc alatt elolvas egy regényt, listát készít a szövegben szereplő szavakról az előfordulás gyakorisága szerinti sorrendben. Lotaria a felbecsülhetetlen időmegtakarításon túl azért tartja alkalmasnak módszerét, mert így egyszerre áll rendelkezésére a teljes olvasat. Kutatási műszerének létjogosultságát arra a szemléletre alapozza, hogy az olvasás nem más, mint bizonyos témák periodikus visszatéréseinek, formák és jelentések makacs újra és újra feltűnésének a regisztrálása. Lotaria hibája éppen abban rejlik, hogy nem olvasás, hanem megvitatás céljából forgatja a regényeket, azért – állapítja meg egy találkozás alkalmával Calvino írói alteregójának tekinthető Silas Flannery – „hogyan megtalálja bennük mindazt, amiről már előzőleg meg volt győződve.”⁶⁶ Az olvasói magatartás következtében olvasó és író között megtörik a fikcionalitás működési elve, a „nemeslelkűségen alapuló megállapodás”, hiszen a műre erőltetett előre kialakított olvasói értelmezés a szöveget mint szerzői terméket nem veszi figyelembe. Ezáltal az értelmezés nem felel meg azoknak a szabályrendszereknek, melyek az irodalmi retorikát irányítják. Az értelmező ugyanis azáltal, hogy prekonceptiói által felülírja az értelmezendőt, vagyis a szöveget, megszegi azt az interpretációs maximát, ami értelmezendő és értelmező egyenértékű jelenlétét követeli meg az értelmezésben.

Ugyancsak a hibás olvasási stratégiákat alkalmazó szereplők között kell számon tartanunk Uzzi-Tuzii professzort is, a kimmer irodalom szakértőjét. Az olvasás számára azt jelenti, hogy

[...] c'è una cosa che è lì, una cosa fatta di scrittura, un oggetto solido, materiale, che non si può cambiare, e attraverso questa cosa ci si trasforma con qualcos'altro che non è presente, qualcos'altro che fa parte del mondo immateriale, invisibile, perché è solo pensabile, immaginabile, o perché c'è stato e non c'è più, passato, perduto, irraggiungibile, nel paese dei morti [...]⁶⁷

Az ő hibája a múlt felé fordulásból, a jelen kizárásából fakad. Gondolatmenetében elveti annak lehetőségét, hogy valami azért nincs jelen, mert még nem létezik, vagy ahogy Ludmilla

⁶⁴ Jauss, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 264.

⁶⁵ Szénási, *Italo Calvino*, 144.

⁶⁶ Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, 198.

⁶⁷ Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 82. „...adva van valami, amit megírtak egy létező, tapintható, meg nem változtatható tárgy, s ez a valami szembesít bennünket valami mással, ami nincs jelen, ami az anyagtalan világ része; láthatatlan, mert csak gondolhatunk rá, csak elképzelhetjük, vagy mert volt, de nincs többé, elmúlt, továtűnt, nem mehetünk utána a holtak birodalmába.” Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, 78.

mondja, „mert még nem szülte meg a vágy, a rettegés, a lehetséges vagy a lehetetlen”.⁶⁸ Mert míg az olvasás Ludmilla számára azt jelenti, hogy olyasmi elébe megy, ami most van keletkezőben, s amiről senki sem tudja, hogy micsoda, addig a professzor csak a készen kapott szöveg múltbeli világában él a szerzői intenciót keresve. Ez azért hibás magatartás, mert elveti annak a lehetőségét, hogy a szöveg aktualizálása által az intenciók maximának megfelelően megmutassa magát az értelmezésben.

Calvino a kiadóvállalatnál dolgozó Cavadegna doktor személyében is egy olyan típust ábrázol, aki hibás interpretációs stratégiát alkalmaz. Cavadegna szerkesztői munkája nyomán elveszíti kiváltságos kapcsolatát a könyvvel, átlépi a vékony határvonalat olvasó és alkotó közt, vagyis átkerül a másik oldalra. Mivel szerkesztői munkája az alkotóéhoz hasonló, ő is folyton küzd a megváltoztatás kínzó lehetőségével: ezáltal viszont megfosztja magát a naiv, ártatlan olvasás képességétől, a műalkotás örömszerző funkciójától, vagyis attól a privilegiált viszonytól, ami kizárólag az olvasót illeti meg. S bár Cavadegna az irodalmi műveket pusztán nyersanyagként értelmezi, és a be- és kiszerezendő fogaskerekre szintjére degradálja, az örökre elvesztett naivitás visszaszerzésének vágya még most is él benne: álmaiban újraéli azokat a pillanatokat, mikor kisgyermekként a tyúkolba bújva átadja magát az olvasás ártatlan élményének.

Az olvasótípusok között kell megemlíteni Irneriót is, aki Cavadegnához hasonlóan, mégis eltérő módon, pusztán nyersanyagként kezeli a könyvet. Ő megtanult nem olvasni, nem tudomást venni az írott szövegről, mivel el akarta kerülni, hogy az egy életen át elébe vetett töméntelen irkafirka rabszolgaságába essen.⁶⁹ Irnerio pusztán anyagi mivoltában használja a könyveket, tárgyakat készít belőlük, műalkotásokat: szobrokat, képeket. Hasonlóan Flannery tevékenységéhez, aki a minden könyvet magába foglaló műalkotás létrehozásán fáradozik, Irnerio kritikusi is olyan mű elkészítését tűzték ki célul, amely bemutatja mindazon fényképeket, melyek Irnerio eddigi alkotásait ábrázolják. A bennfoglalt-bennfoglaló viszony játéka azonban itt sem ér véget, hiszen az elképzelés legteljesebb megvalósítása végett Irnerio ebből egy újabb szobrot akar csinálni, mely majd egy újabb könyvbe kerülhet bele. „Adesso mi mettono tutte le opere in un libro. Un libro con le fotografie di tutti i miei libri. Quando questo libro sarà stampato lo userò per farne un’opera, tante opere. Poi me le metteranno in un altro libro, e così via.”⁷⁰ Flanneryhez hasonlóan Irnerio is törekszik a valósággrétegeket feltáró tükörijáték alkalmazására. Szénási Ferenc Calvinóról szóló tanulmánykötetében a kér-

⁶⁸ Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, 78.

⁶⁹ Vö. uo. 52.

⁷⁰ Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, 173. „Most valamennyi művemet belerakják egy könyvbe. Szóval egy könyv lesz, benne az összes könyvem fényképe. Amikor majd megjelenik, szobrot csinállok belőle, sok-sok szobrot. Ezek aztán belekerülnek egy másik könyvbe, és így tovább.” Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, 159-160.

déssel kapcsolatban arra a megállapításra jut, hogy Irnerio alkotásai azért vannak eleve kudarcra ítélve, mert a könyvszobrai által teremtetten befoglaló-bennfoglalt viszony öncélúsága miatt alkotásai pusztán csak parodisztikusak lehetnek.

A lehetséges olvasói magatartásformák között számba kell vennünk az írással küszködő Silas Flannerynek könyvvel kialakított kapcsolatát. Örökös szenvedésre van ítélve, hiszen Cavadegna doktorhoz hasonlóan őt is a „másik oldalra” számúzték: mióta Flannery az írás gálya lett, a privilegizált viszony elvesztésének terhe meggátolja abban, hogy élvezze az olvasás gyönyörét.

Calvino, a fenti szereplők olvasáshoz fűződő viszonyán túl, műve utolsó előtti fejezetében még tíz olvasói magatartásformát mutat be, ábrázolva ezáltal a lehetséges olvasói interpretációk sokszínűségét. A könyvtárban ücsörgő, tekintetével elkalandozó első olvasó számára egyedül az az olvasási módszer bizonyul hasznosnak, ha az értelmezés során az olvasott szöveg sugallta gondolat, érzelm vagy kép hatására képzelete elkalandozik. Még ha pár lapnál tovább nem is jut, számára nélkülözhetetlen a szöveg ösztönzése: az elolvasott pár oldal indítja meg képzeletét, mely végtelen világokat tár fel előtte. S bár a képzelet beindítása, a gondolatról gondolatra történő szökkenés segíti a világ feltárását, olvasói magatartása ismételten hibásnak minősül, mivel túlzottan eltávolodik a szövegtől, s ezáltal nem tesz eleget a deiktikus maxima elvének.

A következő könyvtári olvasó az előző szereplő ellenpárja. S bár abban egyetértenek, hogy az olvasás diszkontinuus szellemi tevékenység, a valóság feltárására egymással ellentétes módszereket használnak. Véleménye szerint az írásmű felületén az olvasó csak apró részeket tud megkülönböztetni, hasonlatokat, mondattani összefüggéseket, logikai tételvezetést, míg a mű igazi igazsága az alig érzékelhető felvillanásokban nyilatkozik meg csupán. A feltárás érdekében sohasem szakad el a szövegtől, hanem az állandó újraolvasással mindig újabb és újabb nyomokat keres a mondatok rejtett zugaiban. Mivel értelmezésében kizárólag a szövegre támaszkodik, saját értelmező mivoltát aláveti az értelmezendő szövegnek, így figyelmen kívül hagyja az intencionális maxima infinitivusát.

Az előző szereplők olvasásról folytatott vitájába egy harmadik olvasó is beleavatkozik, ki- nek a könyv pusztán járulékos támasz, mankó vagy éppenséggel ürügy. Arra a végkövetkeztetésre jut, hogy az olvasás olyan tevékenység, amelynek nincsen tárgya, mondhatni, amelynek igazi tárgya önmaga. Bár szükségesnek érzi a könyvek újraolvasását, minden alkalommal az az érzése támad, hogy először fogja kezébe a műalkotást. Minden alkalommal új benyomások érik, amely vagy saját változására vagy az olvasás azon szerkezetére vezethető vissza, hogy az számos változatból tevődik össze. Így a szereplő az újraolvasás alkalmával néha fejlődést érez két olvasat között (jobban behatol a szöveg szellemébe, kritikusabb, tartózkodóbb), néha viszont sikerül megőriznie és sorban felidéznie egyazon könyv többszöri olvasá-

sának az emlékeit. A fenti olvasó interpretációs stratégiájában Borges elképzelését támasztja alá, miszerint kétszer sohasem olvasható ugyanaz a könyv, mert az idő előrehaladtával mi is, a könyv is folyamatosan változunk. A változás mozgatórugója abban keresendő, hogy tudásunk és emlékeink velünk együtt transzformálódnak, így magunk sem vagyunk tisztában az-
zal, hogy mit tudunk, és mit felejtünk el. A fentiekből az következik, hogy értelmezéseinkben a legújabb olvasat szükségszerűen ráakodik az azt megelőzőre, de miközben felülírja a régit, magába is foglalja azt.

A vitába kapcsolódó negyedik olvasó egyetért az olvasási cselekvés szubjektív mivoltával, de ő minden elolvasott könyvet egy általános és egyetemes könyv részének tekint, amely nem más, mint olvasmányai összessége. A könyvek az olvasói erőfeszítés hatására átlényegülnek, kapcsolatba kerülnek az előzőleg olvasottakkal, egymás folyamányává, kifejtésévé, cáfolatává válnak. A világ egyetlen rendszerbe foglalhatóságának elképzelése tükröződik ennél az olvasótípusnál, aki az olvasmányok összekapcsolásán keresztül szeretne eljutni a minden könyvet magába foglaló könyvhöz. Ennek a könyvnek a megírását tűzi ki célul Silas Flannery is, aki Calvino-alteregóként arra a megállapításra jut, hogy a teljesség eléréséhez valamennyi szerző valamennyi lehetséges művét kell megírnia. Ez az olvasó értelmezési stratégiáját a szöveként egymásba fonódó szövegek felfejtésére alapozza, megvalósítva ezáltal a posztmodern szemlélet intertextualitásra épülő befogadás elméletét.

Az ötödik vitázó olvasmányai is egy kötet felé mutatnak, az azonban az időben hátul helyezkedik el, emlékei homályosak. Vagyis létezik az olvasó számára egy történet, a legelső, amely megelőzi az összes többi. Az ezt következő olvasmányok, melyek el is halnak rögtön, úgy tűnik, mind annak a visszhangjai. Értelmezései során a gyermekkorában olvasott könyvet keresi egyre, de aligha találhatja meg, mivel a róla kialakított emlékeket már homály fedi. Az egy „őskönyv”-re visszavezetett regények sora azt a képzetet idézi fel, hogy létezik egy „fortyogó magma, amely szétáradván létrehozza a világ valamennyi írójának egyéni megnyilatkozását”.⁷¹ Calvino regényében is találkozhatunk e fenti elképzeléssel, hiszen Marana leveléből arról értesülünk, hogy valahol Dél-Amerikában él egy vénséges vén, vak, analfabéta indián, a „mesék atyja”, aki „szünet nélkül, folyamatosan meséli a történeteit, melyek számára teljesen ismeretlen országokban és korokban keletkeztek”.⁷² Befogadói szempontból a kezdeti regényhez való visszajutás vágya értelmezést gátló tényezőként működik az olvasóban: azáltal, hogy minden regényben ugyanazt keresi, ugyanazt is olvassa.

A hatodik olvasó számára az olvasás előtti perc, a cím vagy a regény incipitje a legfontosabb. Képzelete meglódulásához elég már az olvasás ígérete. S bár az írással küszködő Flannery az alkotási folyamat másik oldalán áll, a regénykezdetekkel kialakított viszonya ha-

⁷¹ Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, 125.

⁷² Uo.

sonlít a megnevezett olvasóéhoz: olyan regényt szeretne írni, „mely csupán incipit, mely végig megőrizné a kezdés, a tárgyaltan várakozás feszültségét”.⁷³ Az irodalmi incipitek jelentősége abban rejlik, hogy a kezdeti feszültség erejével kiszakítják az olvasót a valós világból, és egy fiktív birodalomba kalauzolják. A valóstól való elszakadás kitágítja a megismerés lehetőségeit, és ezáltal a megismerhető valós új megvilágításba kerül. Ennél az olvasótípusnál a hermeneutikai kör modelljének kérdésével szembesülünk. Mivel semmilyen mű nem érthető részeinek megértése nélkül, a részek pedig nem felfoghatóak az egésztől kialakított valamilyen előzetes elképzelés nélkül, a mű megértése tartalmazza az egésztől alkotott feltevésünket, mely az őt eközben folyton módosító részekről informál bennünket. Az olvasás előtt már eleve rendelkezünk egy elvárási horizonttal, melyet fokozatosan lebont a szöveg horizontja azáltal, hogy dialogikus viszonyba kerülnek egymással.⁷⁴ Ez az olvasó azáltal, hogy csak incipiteket olvas, elkerüli annak veszélyét, hogy elvárási horizontja konfrontálódjon a szöveg valós horizontjával, s így nem tárja föl a teljes szöveg által biztosított értelemegészt. S bár ez az olvasói magatartás hibásnak bizonyul, tökéletesen alkalmas arra, hogy olvasója elkerülje a csalódás érzését.

A vitában résztvevő utolsó olvasónak a kezdet ígérete helyett a mű befejezése a fontos. Figyelme középpontjába az utolsó, a sötétben rejtelkedő, az igazi végállomás kerül, ahová a könyv az olvasót el akarja juttatni. Olvasás közben kémlelőlyukakat keres, hogy a szavak környezetén keresztül felfedezze „mi van a távolban, a »Vége« szó után elterülő tartományokban”.⁷⁵ Olyan olvasási stratégiát használ, melyben a fikciós világ túlmutat az irodalom határain, mivel valóságábrázolásában képes feltárni valamit a valóságból. Ezáltal az irodalom nemcsak esztétikai funkciót tölt be, hanem episztemológiát is, hiszen interpretációja a világ megismerését segíti, de így az olvasó elveszti a szövegtestből fakadó interpretációs lehetőségeket.

A Könyv történetének cselekményszövésében – az olvasók mellett – az intrikus szerepét betöltő fordító játssza a kulcsszerepet. A Calvino által Ermes Marana névre keresztelt karakter már árulkodó nevével utal a műben betöltött tevékenységére: vezetéknéve egy XVII. századi valóságos szerzőre, Givanni Paolo Maranara utal – akinek regényében ugyancsak egy hamis fordítás okoz bonyodalmat –, míg a keresztnév a tolvaj istent, Hermészt idézi meg. Marana, fordító munkájából kifolyólag, az olvasó és az író pozíciója között helyezkedik el, önkéntelenül is beleavatkozva az alkotó és a befogadó viszonyába. Az olasz nyelvben működő szójáték, mely a fordító *traduttore* és titkokat kifecsegő, áruló értelmű *traditore* szó kö-

⁷³ Uo. 189.

⁷⁴ Hans-Georg Gadamer, „A hermeneutikai tapasztalat elméletének alapjai”, in uő, „Igazság és módszer”, ford. Bonyhai Gábor (Budapest: Gondolat, 1984), 216.

⁷⁵ Calvino, *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, 273.

zött húzódik, nyelvi szinten prezentálja azt az elképzelést, hogy a fordító munkássága során ferdítő tevékenységet űz. Marana véleménye szerint a valódi és a hamisítvány közötti különbség pusztán előítélet, s ezért olyan irodalomról ábrándozik, amelyben csak apokrif művek vannak, utánzatok. Marana a hamisításban, a szándékos ferdítésben véli felfedezni a könyv abszolút értékét, olyan igazságot, melyet nem fertőztek meg uralkodó álgazságok. Cselekedeteinek mozgatórugója az a féltékenység, melyet az olvasó és a szöveg szerzője közötti intim kapcsolat szül. Az irodalmi utánzatokkal ezért azt a célt igyekszik megvalósítani, hogy az író kilétét illető állandó bizonytalanság miatt az olvasó többé ne tudjon hinni azokban az „alapokban”, amelyek létrehozzák az olvasó kapcsolatát a szöveggel. Azáltal, hogy átírja a szövegeket, azonosítja magát valamennyi ámítással, s biztosítja jelenlétét a műalkotásban. Marana hamisításokról kialakított álláspontjával a posztmodern esztétika azon ideálját valósítja meg, hogy eredeti és utánzat között elvész a különbség. Ez az elképzelés abban gyökerezik, hogy a posztmodern állapotban a világ a maga teljességében nem ismerhető meg, csak közelítőlegesen képekben meghatározható. Marana véleménye szerint a tökéletes plagizálásnak a fortélyosság a lényege, az a szerző, „akinek sikerül tökéletes fortélyrendszert szerkesztenie, mindennel azonosulhat”. Marana ebből a gondolatmenetből jut arra a következtetésre, hogy az író pusztán a hamisítások, a tökéletes apokrifek létrehozása által válhat azzá az ideális szerzővé, aki képes feloldódni a „világot beborító fikciók sűrű fellegében”⁷⁶

Befejezés

Saját bevallása szerint Calvino nem stílusutánzatokat és paródiákat kívánt írni, hanem tíz különböző írói magatartásformát igyekezett bemutatni. Éppen ezért határozottan elzárkózott azon kritikáktól, amelyek a regénykezdetek narrációs technikájában Butor, Günter Grass, Thomas Mann, Kafka, illetve Borges műveinek stílusát vélték felfedezni. Elmondása szerint az írás folyamata során az olvasóval azonosította önmagát, nem pedig a tíz regény lehetséges írójával. Calvino a különböző incipitekkel nem parafrázálni szeretne volna a huszadik századi szerzőket, hanem bemutatni azt az örömet, amelyet egy adott műfaj olvasása okoz. Calvino saját alkotását az „igazi regény”, ezáltal a világ felkutatásának tekinti, melyben az elkezdődött és félbeszakadt regények mind egy-egy elvetett út lehetőségének felelnek meg. Ebből a szemszögből nézve Calvino Utazója nem más, mint egy negatívjába fordult autobiográfia, hiszen befejezett regények helyett olyan incipitek szerepelnek a könyvben, melyeknek ötletét az író elvetette, s melyeket sohasem készített el a maga teljességében.

⁷⁶ Uo. 193.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Alighieri, Dante. *Isteni színjáték*. Fordította Babits Mihály. Budapest: Európa, 1971.
- Barthes, Roland. „A szerző halála.” Fordította Babarczy Eszter. In Uő. *A szöveg öröme*. Szerkesztette Babarczy Eszter. Budapest: Osiris, 1996, 50-55.
- . *S/Z*. Fordította Mahler Zoltán. Budapest: Osiris, 1997
- Baudrillard, Jean. „A szimulákrum elsőbbsége.” In Attila Kiss et al., szerk. *Testes Könyv I. Szeged: ICTUS és JATE Irodalomelméleti Csoport*, 1996, 161-193.
- Calvino, Italo. *Amerikai előadások*. Fordította Szénási Ferenc. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1998.
- . *Az egymást keresztező sorsok kastélya*. Fordította Szénási Ferenc. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000.
- . *Ha egy téli éjszakán egy utazó*. Fordította Telegdi Polgár István. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985.
- . *Kozmikomédia*. Fordította Székely Sándor. Budapest: Kozmosz könyvek, 1972.
- . „La sfida al labirinto.” in Uő, *„Una pietra sopra”*, Torino: Einaudi, 1995, 99-117.
- . *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Oscar Mondadori, 2002.
- . *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. Milano: Oscar Mondadori, 1994.
- . *Tutte le cosmicomiche*. Milano: Oscar Mondadori, 1997.
- Eco, Umberto. *Hat séta a fikció erdejében*. Fordította Schéry András, Gy. Horváth László. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002.
- Foucault, Michel. „Mi a szerző?” In Dobos István, szerk. *Bevezetés az irodalom elméleteibe I. – Olvasáselméletek*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001, 9-26.
- Gadamer, Hans-Georg. „A hermeneutikai tapasztalat elméletének alapjai.” In uő. *Igazság és módszer*. Fordította Bonyhai Gábor. Budapest: Gondolat, 1984, 191-217.
- Iser, Wolfgang. „Az irodalom funkciótörténeti szövegmodellje.” *Helikon* 24.1-2 (1980): 40-116.
- Jauss, Hans Robert. „Egy posztmodern esztétika védelmében.” *Holmi* 5.9 (1993): 1239-1258.
- . *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Fordította Bonyhai Gábor, Király Edit, Bernáth Csilla, Kulcsár-Szabó Zoltán, Molnár Gábor Tamás, Katona Gergely. Budapest: Osiris, 1999.
- Dr. Kelecsényi László, Dr. Kelecsényiné Molnár Katalin, Oláh Tibor et al.. *Kulturális enciklopédia*. <http://enciklopedia.fazekas.hu/irodalom/Posztmodern.htm>
- Kelemen János. *Olasz hermeneutika Crocétól Ecóig*. Budapest: Kévé Kiadó, 1998.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave. *Terra amata*. Fordította Tellér Gyula. Debrecen: Európa,

1975.

Sartre, Jean Paul. *Mi az irodalom?*. Fordította Nagy Géza, Vigh Árpád. Pécs: Gondolat Kiadó, 1969.

Szénási, Ferenc. *A huszadik századi olasz irodalom*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2004.

———. *Italo Calvino*. Budapest: Osiris - Századvég, 1994.

Váradi Ágnes. *Megőrzés és felejtés – Palimpszeszt*.

http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01_szam/02.htm

PUSKÁS DÁNIEL

ORPHEUSZ A FÖLDALATTIBAN

ALVILÁGJÁRÁSOK A XX. SZÁZAD ÉS NAPJAINK IRODALMÁBÓL

I. Bevezetés

A sequel to Dante's *Divine Comedy*: The modern hero retraces his steps from heaven to hell.

Charles Simic: *The Monster Loves His Labyrinth*¹

Dolgozatomban főként a 20. század második felének és napjaink alvilágjárásaival és pokoljárásaival foglalkozom, ezen belül pedig az Orpheusz-mítosz feldolgozásaira térek ki részletesebben. A rengeteg Orpheusz-feldolgozás közül csak néhányat fogok elemezni: Rilke *Orpheus*, *Eurydike*, *Hermését*, Czesław Miłosz *Orfeusz és Eurüdikéjét*, Seamus Heaney *A földalatti* című versét és Baka István *Alászállás a moszkvai metróba* című versét a Sztjepan Pehotnij-ciklusból. Ezek közül főként azok a feldolgozások érdekelnek, ahol az alvilágot metróval vagy mélygarázzsal helyettesítik.

Az alvilágjárás helyszínei az ókorban, például az *Odüsszeiában* és az *Aeneisben*, távoli, „világvégi” helyszínek voltak, csak kiváltságos személyek juthattak el oda életveszélyes kalandok vagy elragadtatás útján, ahogy a Platón *Államában* lévő pamphüliai Ér, illetve a középkorban Dante. V. Kovács Sándor szerint a középkorban vált szét igazán az alvilágjárás egyházi és világi vonala: a klerikusok nem kísértették az Istent, ezért a túlvilágra lélekben ragadtattak el, ahonnan az isteni kegyelem során vissza is térhettek, míg a világi főurak fizikai, testi valójukban ereszkedtek le az alvilágba, hogy földi dicsőségüket növeljék vagy rátermettségüket bizonyítsák.² Azonban a lovagok fizikai értelemben tett pokoljárása, akár erőpróbaként, akár bűnbánati célzattal mentek, egyedül történt, ahogy Orpheusz útja, így nem elhanyagolandó tény, hogy az önértelmezéssel, a belső úttal is mutat némi hasonlóságot. Ugyanakkor az alvilágjárások általában a valós vagy metaforikus halál-feltámadás logikája mentén épülnek fel. Platónnál például a pamphüliai Ér tetszhalott állapotban részesül látomásban, a *Gilgamesben* Istár, a termékenység istennője ereszkedik le az alvilágba nővééréhez, Ereskigálhoz, az enyé-

¹ Nyersfordításban: „Folytatás Dante *Isteni Színjátékához*: A modern hős, a már megtett úton, visszamegy a mennyből a pokolba.” Charles Simic, *The Monster Loves His Labyrinth. Notebooks* (Keene, NY: Ausable, 2008), 78.

² V. Kovács Sándor, „Magyar pokoljárók. Egy fejezet lovagi irodalmunk történetéből”, in *Tar Lőrinc pokoljárása. Középkori magyar víziók*, vál., kiad., bev., jegyz. V. Kovács Sándor, ford. Bellus Ibolya et al. (Budapest: Szépirodalmi, 1985), 12-13. (Magyar Ritkaságok)

szet istennőjéhez, aki félelmében megparancsolja, hogy úgy bánjanak hűgával, mint a halottakkal szokás, illetve a Szent Patrik purgatórium magyar látogatóira is jelképes temetési szertartás várt, mielőtt elkezdhették volna pokoljárásukat.

Az évszázadok múlásával azonban a pokol egyre közelebbivé válik, s Rimbaud *Egy évad a pokolban* című művében már belsővé alakul, így az elbeszélő saját tudatában tett utazása minősül annak. Anouilh 1941-es *Eurüdikéjében* az alvilágjárás vasútállomáson zajlik, de a Hermésznek megfelelő alak már pszichológiai mélységekbe mozdítja el a darabot, míg T. S. Eliot 1949-es *Koktél hatkorjában* az Alkésztisz-mítosz alvilágjárása már ténylegesen lélektani síkra helyeződik át, s Héraklész, az izomkolosszust, a 20. századi pszichológus helyettesíti.

A 20. század második felének alvilágjárásai közül érdemes megemlíteni Kurt Vonnegut *Áldja meg az Isten, Dr. Kevorkian!* című művét, ahol az elbeszélő a címben szereplő doktor eljárásának köszönhetően képes lesz utazásokat tenni a halálba, hogy a túlvilágon interjúkat készítsen a néhai híres és hírhedt személyiségekkel (pl. Shakespeare, Newton, Hitler, Mary Shelley).³ A könyv szatirikus hangja Lukianosz *Halottak párbeszédei* című művével rokon. Glyn Maxwell a *Time's Fool* (Az idő bolondja) című 2000-es verses regényében él dantei és *A bolygó hollandira* utaló párhuzamokkal, s nála a vonat válik metaforikus szellemvasúttá, ahol majd találkozik egy költővel, illetve Phillip Terry 2014-es *Dante's Inferno* (Dante Pokla) című feldolgozása mai környezetbe helyezi át a középkori szöveget, s az első énekben Dante látomásos elragadtatását a kábítószerrel és az alkohollal helyettesíti.⁴ Ezekkel a művekkel azonban dolgozatban nem foglalkozom, de úgy gondolom, szükséges megemlítenem ezeket a munkákat, hogy rövid összefoglalót nyújtsak az alvilágjárások kontextusához, és érzékeltessem a hagyomány folytonosságát, hogy még a mai irodalomban is jelen van.

³ Érdemes megjegyezni, hogy Vonnegutnál a *Galápagos* első könyvének 29. fejezetében is van egy Richard nevű gazdag régiségkereskedő, akinek az a perverziója, hogy idegen, erre a célra felbértelt emberekkel addig fojtogatja magát, amíg el nem veszti az eszméletét, és ezáltal tesz utazásokat „az öröklétbe vezető kék alagútba”, illetve egy rövid leírást is kapunk erről. Lásd Kurt Vonnegut, *Galápagos*, ford. Szántó György Tibor (Budapest: Maecenas, 2008), 191-193.

⁴ „Halfway through a bad trip / I found myself in this stinking car park, / Underground, miles from Amarillo.” Philip Terry, „Inferno: Canto I”, *London Review of Books* 7 (2014. április 3.): 22. Nyersfordításban: „Félig-meddig túl egy rossz tripen / Ebben a bűzlő parkolóban találtam magam, / A föld alatt, mérföldekre Amarillótól.” A *trip* szó az *utazás* mellett ebben a szövegkörnyezetben a kábítószeres módosult tudatállapotra vonatkozik. Ehhez lásd *Angol-magyar nagyszótár*, főszerk. Ország László – Magay Tamás (Budapest: Akadémiai, 2003.), 1604. (Klasszikus Nagyszótárak) Érdemes még megjegyezni a feldolgozáshoz, hogy a dantei elragadtatás, angolul *ecstasy* (amiről egy drogot neveztek el), a módosult tudatállapottal kerül párhuzamba, továbbá a *trip* szó, mely elsődlegesen kirándulást vagy utat jelent, a dantei zárándoklattal vethető össze.

II. Orpheusz mítosza

Orpheusz mítosza nem szorul részletes bemutatásra, nem is akarom nagyon részletezni, azonban egy-két dolgot érdemes megemlíteni a mítosszal kapcsolatosan. Az árnyképhez érdemes hozzávenni Roland Barthes gondolatát, aki a *fading* (elhalványulás, fakulás) terminusával írja le a szerelmétől eltávolodott kedvest: „Mint valami szomorú délibáb, a Másik távolodik, a végtelen felé indul el, s én hasztalan próbálom elérni.”⁵ Azaz „árnyképpé” válik, s nem sokkal később Barthes úgy fogalmaz, hogy a Másik a *fading* állapotában olyanná lesz, mint egy árny az Árnyak országából, akik közül édesanyját hiába próbálta megölelni Odüsszeusz az alvilágban.⁶

Orpheusz alakjának megítélése problematikus, ugyanis Platón *A lakoma* című művében gyávának nevezik, amiért nem volt képes meghalni szerelméért (ahogy Alkésztisz tette), így az alvilági istenek csak felesége képmását adták neki, de még azt sem kaphatta meg.⁷ Kerényi Károly szerint azonban Orpheusz pont azért lett híres, hogy egyedül is képes volt vállalni az alvilági utat, s ezzel olyan nagy hősök közé emeli, mint Perszeusz, Héraklész, Thészeusz és Iaszón.⁸

⁵ Roland Barthes, „Fading”, in uő, *Beszédttöredékek a szerelemről*, ford. Albert Sándor (Budapest: Atlantisz, 1997), 137. (Veszedelemes Viszonyok)

⁶ Uo. 138.

⁷ Platón, „A lakoma”, ford. Telegdi Zsigmond, in *Platón válogatott művei*, ford. Devecseri Gábor et al., vál., jegyz., utószó Falus Róbert, jegyz. Németh György (Budapest: Európa, 1983), 158-159. (A Világirodalom Klasszikusai) Érdemes megjegyezni, hogy Kerényi Károly szerint a mítosz ránk maradt változata szerint Orpheusz története Thesszáliából indult, ahol Héraklész már sikeresen visszahozta a halálból Alkésztiszt. Lásd Kerényi Károly, *Görög mitológia*, ford. Kerényi Grácia (Budapest: Gondolat, 1977), 367. Ovidiusnál azonban már Orpheus úgy tárgyal az alvilági istenekkel, hogy vagy adják neki vissza feleségét, vagy ha nem adják vissza, akkor ő sem hajlandó visszamenni a felvilágra: „ezt a kegyet ha a sors nőnek nem akarja megadni, / vissza se térek: örüljetek itt két holtnak ezentúl!” Publius Ovidius Naso, „Orpheus és Eurydice”, in uő, *Átváltozások* 10.38-39, ford. Devecseri Gábor, utószó Szilágyi János György, jegyz. Szepessy Tibor (Budapest: Európa, 1982), 272. (Bibliotheca Classica)

⁸ Kerényi, *Görög mitológia*, 365. Nem melleleg Lukianosz alvilágjáró Menipposzának komikus öltözéke (nemezsüveg, oroszlánbőr és egy líra) a nagy alvilágjárókra utal: Odüsszeuszra, Héraklészre és Orpheuszra. Lásd Lukianosz, „Menipposz avagy leszállás az alvilágba”, ford. Tar Ibolya, in *Lukianosz összes művei*, ford. Bollók János et al., jegyz. Horváth Judit, 1. kötet (Budapest: Magyar Helikon, 1974), 294. (Bibliotheca Classica)

III. Az Orpheusz-feldolgozások és a földalatti

Ez arcok jelenése a tömegben:
Szirmok egy nedves, fekete ágon.

Ezra Pound: *Egy metróállomáson*⁹

A földalatti kulturális hatásának fontosságáról tanúskodik David Ashford néhány éve, 2013-ban, *London Underground* címen kiadott tanulmánykötetete,¹⁰ mely többek között az irodalmi, kulturális és a populáris kultúrában tett hatását tárgyalja. Ashford a metró kapcsán a *kísérteties* (*uncanny*) szót veti fel, a német *unheimlich* mintájára.¹¹ Roger Luckhurstot idézve arra hivatkozik, hogy a szellemek attribútumaihoz tartozik, hogy át tudnak menni a falakon, képesek áthágni a város egyre több magánkézbe kerülő területeinek határvonalait, és „lehetetlenül vibrálnak a múltbeli és jelenlegi Londonok között”.¹² Továbbá a megálló a rendelkezésre álló utazási lehetőségekkel eleve a köztes teret jeleníti meg, ahogy az alvilágra vezető út is.

A londoni földalatti a legkorábbi modern terek („space”) egyike, kitűnő jelképe a városi elidegenedésnek, de egyike azoknak is, melyek különösen nyitottak maradnak a félelmetes mítoszképző erővel bíró elfelejtett helyekre („places”).¹³ Ashford szerint: inkább csak kísértünk („haunt”) a modern nagyvárosban, mintsem belaknák („inhabit”) azt.¹⁴ Erre lehet példa Inka Essenhigh képei közül a 2005-ös *Shopping* (Bevásárlás) és *Subway* (Metró), melyeken az

⁹ Ezra Pound, „Egy metróállomáson”, ford. Károlyi Amy, in *Észak-amerikai költők antológiája*, vál., szerk., előszó, jegyz., Vajda Miklós, ford. Babits Mihály et al. (Budapest: Kozmosz, 1966), 236. (A Világirodalom Gyöngyszemei) Vö. uő, „In a Station of the Metro”, in Kurt Brown – Harold Schechter, vál., *Conversation Pieces. Poems that Talk to Other Poems*, az előszót írta Billy Collins (New York – London – Toronto: Alfred A. Knopf, 2007), 66. (Everyman’s Library Pocket Poets)

¹⁰ David Ashford, *London Underground. A Cultural Geography* (Liverpool: Liverpool University, 2013). Royce Mahawatte kritikájához lásd Royce Mahawatte, „In tunnels”, *The Times Literary Supplement* 5787 (2014. február 28.): 11.

¹¹ A szerző azonban a *hajléktalanokra* is kiterjeszti az *unheimlich* (otthonatlan – *unhomely*) kifejezést, ugyanis a tanulmány további részében a földalattiban tengődő hajléktalanok életét feldolgozó sorozatokat elemez. Lásd David Ashford: „The Ghost in the Machine: Psychogeography in the London Underground 1991-2007”, *The Literary London* 6.2 (2008, szeptember), <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2008/ashford.html>. (Az idézett rész a <10> jelzésű egységben található.)

¹² „Only ghosts, after all, can walk through walls, breach the boundaries of the increasingly privatized zone of the city, and shimmer impossibly between past and present Londons”. Uo. (Az idézett rész a <3> jelzésű egységben található.) Az idézet eredeti helyéhez lásd Ashford jegyzetét: „Roger Luckhurst, „Occult London”, Kerr and Gibson, 337.” Uo. 10. jegyzet.

¹³ Ashford, „The Ghost in the Machine”, (A <4> jelzésű egységben.)

¹⁴ Ua.

emberek sápadt, kiüresedett és kísértetszerű lényekként jelennek meg.¹⁵ A *Subway* című képen a lépcsőn fel- és lejáró emberek fehér, lepelszerű alakként olvadnak össze, továbbá a színek tekintetében szintén a fehér és a szürkés árnyalatok dominálnak, így az érzelmek csak minimálisan jelennek meg, kifejezve a nagyvárosi elidegenedést.

Az alvilágba érkező rengeteg elhunyt árny seregszemléje és a metrómegállóba áramló arc-talan embertömeg párhuzamba állíthatók egymással.¹⁶ Az *Aeneis* alvilágát szintén összevet-hetjük egy tömegközlekedési csomóponttal, ugyanis Kharón, az alvilág révésze, az egyedüli személy, aki képes átvinni a rengeteg halott árnyát a túlsó partra. Ahogy Vergilius írta:

És a folyam fövény-ágya felé tódultak az árnyak,
férfiak és nők lelkei, elhunyt nagyszivű hősök
és fiuk és hajadon lányok sokasága, meg ifjak,
[...]
És állt és esdett mind, hogy mielőbb odatúlra
jussanak és ama part fele karjuk epedve kitárták.¹⁷

Baka István feldolgozásában a moszkvai metró egésze mitizálódik: a mozgólépcső Kharübdisz nyelve, a csarnok bejárata a Szkülla szája, a trolibuszok Kharón sajkái, az ötkopejkák oboluszok lesznek, az ellenőrnő pedig Kerberoszá válik Sztjepan Pehotnij látomásában. Baka István feldolgozásában a körköröség jelenik meg:

a metró szalad
Az állomások bugyrai között
Mint pokolbéli Möbiusz-szalag
Sínpár kering föld mélyén föld fölött
S fortélyos belső végtelenbe zárva
Nem futhat máshová csak önmagába.¹⁸

¹⁵ A képekhez lásd: http://www.saatchigallery.com/artists/inka_essenhigh.htm. Albumban pedig: Inka Essenhigh, „Shopping”, in *Abstract America: New Painting*, előszót írta Max Henry (London: Jonathan Cape – Saatchi Gallery, 2008), 229.; uő, „Subway”, in *Abstract America*, 231.

¹⁶ Ahogy az *Odüsszeiában* olvashatjuk: „gyülekeztek az elhunyt / holtak lelkei mély Ereboszból, sűrű sereggel. / Ifju menyasszonyok, ifjak, gyötröttéletű aggok, / friss bánattal a lelkükben szép, zsenge leányok, / és sokan ércmívű dárdával megsebesített / elhullt harcosok is, foltos volt vértjük a vértől.” Homérosz, *Odüsszeia* 11.36-41, ford., jegyz. Devecseri Gábor, utószó Szepessy Tibor (Budapest: Európa, 1986), 172. (A Világirodalom Klasszikusai) Platónnál az *Államba* beillesztett *A pamphüliai Ér látomása* című betétben pedig a következőket írja le az elbeszélő: „Elmondta, hogy a lelke, mihelyt a testéből kilépett, sok más lélekkel egyetemben ment-mendegélt, amíg elértek egy csodálatos helyre, ahol a földben két hasadék volt, velük szemben pedig, fenn az égen, ugyancsak kettő.” Platón, „Állam, Tizedik könyv”, ford. Szabó Miklós, in *Platón válogatott művei*, 484.

¹⁷ Vergilius, „Aeneis” 6.305-307, 313-314, in *Vergilius összes művei*, ford., jegyz. Lakatos István, utószó Borzsák István (Budapest: Európa, 1984), 234. (A Világirodalom Klasszikusai)

¹⁸ Baka István, „Alászállás a moszkvai metróba”, in uő, *Versek*, kiad., utószó Bombitz Attila (Szeged: Tiszatáj, 2003), 283. (Baka István Művei)

Bakánál a körforgás motívuma kapcsán érdemes megemlíteni Blok *Haláltáncok* című ciklusának második versét, melyet ő maga is fordított.¹⁹ A vers a következő:

Éjjel, patika, utca, lámpa,
értelmetlen, halotti fény.
Élj még hús évét – mindhiába,
akkor is így lesz. Nincs remény.

Meghalsz – s kezdődik minden újra,
és nem változik meg soha:
jegesen gyűrűző csatorna,
éj, utca, lámpa, patika.

Ford. Lator László²⁰

Éj, utca, patika s a lámpa
értelmetlen, homályló fénye.
Hús évét élhetsz még – hiába,
nem változik meg semmi – én se.

Meghalsz – s előlről kezded újra,
s e körben minden visszatér:
a szélben lúdbőrző csatorna,
patika, utca, lámpa, éj.

Ford. Baka István²¹

Ahogy az orosz szöveg első versszakának utolsó sorában van: „Vszjo bugyet tak. Iszhoda nyet.”,²² azaz „Ugyanúgy lesz minden. Nincs kiút.”, ami szintén reflektál a nagyvárosi ritmustól elidegenedett egyén életérzésére. Az alvilág itt egyrészt mint a kitermelés helyszíne jelenik meg, másrészt pedig mint élő, lüktető organizmus, ami Szabó Lőrinc *Grand Hotel Miramontijával* is párhuzamba állítható, ahol a szálloda jelenik meg növényi szervezatként. Ashford tanulmánya mottójaként idéz Rod Mengham *End of the Line* (A vonal vége) című művéből egy szakaszt: „Minden metrómegállónál, az emberek a felszínre emelkednek, kikerülnek a napfényre, de a szerelvény megy tovább, a keringés folytatódik, a Circle Line,²³ pumpálva körbe az energiaáramokat a rendszerbe, vizuális és konceptuális mágneszt nyújt ahhoz, hogy a nagyváros életben maradjon.”²⁴

Lényeges különbség, hogy Baka feldolgozásával szemben Rilke és Heaney versében az alvilágra a néptelenség és az üresség jellemző. Rilkénél ezt az ürességet még a nyomasztó csend is fokozza, ugyanis a mögötte jövő Eurüdikétől és Hermésztől szinte semmilyen hang nem származik: se beszéd, se zaj, egyedül a vers végén szólal meg Hermész: „Er hat sich um-

¹⁹ A fordításhoz lásd Szőke Katalin, „Két talált tárgy az évfordulóra. (Baka, Szosznora, Blok, Jeszenyin)”, *Tiszatáj* 69.9 (2015): 51. A kéziratához lásd uo. 53. Szőke Katalin megemlíti, hogy az 1995-ben Szegeden megjelent *Az orosz szimbolista költők Baka István fordításában* című kötetből kimaradt. Uo. 50.

²⁰ Alekszandr Blok, „Haláltáncok”, ford. Lator László, in Pór Judit, vál., *Alekszandr Blok válogatott művei*, ford. Fodor András et al., jegyz. Bakcsi György (Budapest: Európa, 1972), 96.

²¹ Idézi: Szőke, „Két talált tárgy az évfordulóra”, 51.

²² Blok, „Pljaszki szmertyi”, in uő, *Sztihoverenyija. Poemü, tyeatr v dvuh tomah*, összeállította, szerkesztette VI[agyimir] Orlov, 1. könyv (Leningrád: Hudozsesztvennaja Lityeratura, 1972), 112.

²³ Londoni körpályás metróvonal.

²⁴ Saját fordítás. „At every Underground stop, people climb to the surface, emerge into the light of day, but the train goes on, the circulation continues, the Circle Line providing a visual and conceptual magnet for the way the city stays alive by pumping flows of energy around the system.” Ashford, „The Ghost in the Machine”.

gewendet" („[Orpheusz] Megfordult”),²⁵ amelyre válaszul Eurüdiké csak egy szót kérdez halkkan: „Wer?” („Ki?”),²⁶ de ezek is csak rideg tömondatok. A két Orpheusz után tartó alakot Rilke elbeszélője végig halk jelzőkkel írja le: „Néma ezüstércként vonultak ők”;²⁷ „És jöttek is, de oly rettenetes / halkkal járdalt e kettő.”;²⁸ „meglátta volna / a két Halkat, kik hallgatag követték”.²⁹

Rilke feldolgozása után nehéz tovább fokozni Orpheusz bizonytalanságát abban, hogy jön-e utána felesége vagy sem, így Miłosz a feldolgozásában ezt hangokkal és egymásra következésük ritmusával, a nem hangszerek általi zenével fejezi ki. Rilke feldolgozásával szemben Miłosznál az alászállás mozzanata is megjelenik a mélygarázsba, ami a zene által történik, s ez Orpheusz kapcsán egyértelmű fordulat:

Védelmül kilenc húrú lantját szorongatta.
Zenét vitt benne a roppant szakadék ellen,
Amely minden hangot csönddel borított.
Őt a zene uralta. [...]
Átadta magát, önfeledten, a szájába adott dalnak.
Mint lantja, ő sem volt más most, csak puszta hangszer.³⁰

Továbbá a Perszephonének előadott dal is szerepel Miłosz feldolgozásában, amely a hangszerkísérettel előadott éneket képviseli. Amikor azonban kifelé halad az alvilágból, ez a zenében rejlő erő csődöt mond, ahogy a szöveg ki is mondja: „most olyan lett, mint bármelyik más halandó, / Lantja hallgatott és semmi sem védte álmát.”;³¹ hisz Ovidius feldolgozásában lantjának és énekének köszönhetette, hogy egy kis időre képes volt az egész alvilág működését is megakasztani.³² A léptek zajának üteme adja a bizonyosságot: „Elindultak. Elsőnek ő [Or-

²⁵ Lásd az eredetiben: Rainer Maria Rilke, „Orpheus. Eurydike. Hermes”, in *uő Werke. Gedicht-Zyklen*, 2. kötet, kiad. Ruth Sieber – Ernst Zinn (Frankfurt am Main: Insel, 1980), 301. (Rainer Maria Rilke Werke in sechs Bänden) Ezt a részt Szabó Lőrinc fordította pontosan és tárgyilagosan: „»Hátranézett!«”; Rab Zsuzsánál: „»Hát mégis visszafordult!«”, Somlyó Györgynél pedig: „Vége, hátranézett”. *Uő*, „Orpheus, Eurydike, Hermes”, ford. Szabó Lőrinc, in *uő, Versek*, ford. Ambrus Tibor et al. (Szeged: Ictus, 1995), 158. (Továbbiakban a vers címét OEH-nak rövidítem.); *uő*, „OEH”, ford. Rab Zsuzsa, in *uő, Versek*, 163; *uő*, „OEH”, ford. Somlyó, 160.

²⁶ A német eredetiben: *uő*, OEH, 301. A fordítások közül Somlyó Györgyét idéztem: *Uő*, „OEH”, ford. Somlyó, 160. A többi magyar fordítás csak a kis- vagy nagybetű használatában és a kurziválás használatában tér el az eredetitől. *Vö. uő*, „OEH”, ford. Szabó, 158; *uő*, „OEH”, ford. Rab, 163.

²⁷ *Uő*, „OEH”, ford. Somlyó, 158. Az eredetiben: „Wie stille Silbererze gingen sie”. Lásd *uő*, „OEH”, 298. (Kiemelés tőlem.)

²⁸ *Uő*, „OEH”, ford. Somlyó, 159; *vö.* „Sie kämen doch, nur wärens zwei / die furchtbar leise gingen.” *Uő*, „OEH”, 299. (Kiemelés tőlem.)

²⁹ *Uő*, „OEH”, ford. Somlyó, 159; *vö.* „(...) mußte er sie sehen, / die beiden Leisen, die ihm schweigend nachgehn”. *Uő*, „OEH”, 299. (Kiemelések tőlem.)

³⁰ Czesław Miłosz, „Orfeusz és Eurüdiké”, ford. Gömöri György, *Műút* 56.27 (2011): 6.

³¹ *Uő*, 7.

³² „Míg zengette e dalt, s pengette szavához a lanthúrt, / sírtak a vértelenült lelkek; nem kapkod a tűnő / habhoz Tantalus, Ixion torpan kerekével, / nem tépnek madarak májat, sem a belosi lányok / nem meregetnek; Sisyphus, ülsz sziklára nyugodva. / Akkor – a hír így mondja – az Eumeniseknek először / ázott könnyben az

pheuszt], utána, kisvártatva, amaz [Hermész], / Szandáljai csattogtak és [Eurüdiké] kicsiny lépteit / Kopogtak, ahogy lábára a szoknya mint lepel simult.”³³ Ahogy Rilke Orpheusza, ő is egyedül hallására támaszkodhat, hogy jelet kapjon arról, hogy tényleg követik lépteit, s úgy tűnik a mögötte lévő már csak visszhangként követik, azaz kizárólag akusztikai minőségükben, így felvetődik a kérdés, hogy vajon tényleg követik-e, nem csak Orpheusz hallja bele saját lépteinek visszhangjába az övéiket. A szöveg sem nyújt biztosabb támpontot, ugyanis nem tudunk meggyőződni ennek ellenkezőjéről sem:

Megállt és hallgatózott. De akkor azok is
Megálltak és elhalt a visszhang.
Amikor menni kezdett, újra felhangzott a kettős ütem,
Hol közelebből, hol meg mintha távolabbról.³⁴

Továbbá, amikor már láthatóvá váltak az alvilág kijáratánál a hajnal első sugarai, hiába nézett hátra, nem volt mögötte senki sem,³⁵ s neki még annyi vigasz sem jut, mint Rilke Orpheuszának, aki legalább még megláthatta visszaforduló felesége nehezen felismerhető alakját.³⁶

Seamus Heaney feldolgozása a *Station Island* (*Kálváriasziget*) című 1984-es kötetének legelső verse. Nem elhanyagolandó tényező a kötet címe által előhívott utalás, ugyanis ez híres ír zarándokhely,³⁷ s nem melléleg itt található a Szent Patrik Purgatórium, ahol Krizsáfán fia György és Tar Lőrinc is járt.³⁸ A címadó ciklusban is találhatunk ugyan nyomokat az Orpheusz-mítoszra, már az 1. szakaszban „megjelent egy ember / a búzaföld szélén, // fűrész a kezében, / úgy fogta, mint egy lantot.”,³⁹ illetve a 6. szakaszban pedig felhangzik a Szent Patrik

orcájuk, s a király felesége / és az alanti nagy úr sem tudta lenézni a kérést”. Ovidius, „Orpheus és Eurydice” 10.40-47, 272.

³³ Miłosz, „Orfeusz és Eurüdiké”, 7.

³⁴ Ua.

³⁵ „S az történt, amit megérezett. Amikor visszanézett, / Mögötte nem volt már az ösvényen senki sem.” Ua.

³⁶ Szabó Lőrinc fordításában: „Állt, nézte, a / réti ösvény csíkján szomorúan / hogy fordult meg, s némán, a Messzi Hír / istene, követvén az alakot, / ki már ment, vissza, az iménti úton: / hosszú hullapólyákban tipegett”. Rilke, „OEH”, ford. Szabó, 158; vö. uő, „OEH”, 301. Az eredeti szöveg Eurüdikére a *Gestalt* ('alak') szót használja: „der Gestalt zu folgen”. Somlyó György fordításában „árny” („némán fordul [Hermész], hogy az árnyat kövesse”), Rab Zsuzsa csak dőlttel szedett névelővel utal rá („megfordul, hallgatag követve őt”). Uő, „OEH”, ford. Somlyó, 161; uő, „OEH”, ford. Rab, 163.

³⁷ Ehhez lásd még Michael Thurston, „Seamus Heaney’s »Station Island«”, in uő, *The Underworld in Twentieth Century Poetry. From Pound and Eliot to Heaney and Walcott* (New York: Palgrave Macmillan, 2009), 161.

³⁸ Az 1985-ös amerikai Farrar Straus Giroux általi kiadás borítóján egyébként Sir John Lavery *St. Patrick’s Purgatory* című képe található. Seamus Heaney, *Station Island* (New York: Farrar Straus Giroux, 1985). A borító képéhez lásd: <http://www.amazon.com/Station-Island-Seamus-Heaney/dp/0374519358>.

³⁹ Uő, „Kálváriasziget, I”, ford. Tandori Dezső, in uő, *Hűlt hely. Válogatott versek*, ford. Ferenc Győző et al., vál., szerk. Gerevich András – Imreh András – Mesterházi Mónika, utószó Ferenc Győző (Pozsony: Kalligram, 2010), 191. Az eredetiben a *lant*nál „lyre” szerepel: „a man had appeared at the side of the field / with a bow-saw, held / stiffly up like a lyre.” Uő, „Station Island”, in uő, *Station Island*, 61.

Purgatórium neve is,⁴⁰ továbbá a vers végén az elbeszélő zarándoklata során Dantét idézi,⁴¹ azonban a zarándoklat inkább belső síkon zajlik.

Heaney *A földalatti* című verse nemcsak az Orpheusz-mítosz feldolgozása, ugyanis több mítoszbeli és népmesei elem is felsejlik benne. Már a nyitó képben a nászúton lévő párból a nő fut elől, amivel Apollón és Daphné története elevenedik meg („Én, mint egy röpke isten, nyomodban, / Egyre közelebb, náddá ne változz”),⁴² majd Jancsi és Juliska története a gombokkal megjelölt úttal, s végül az utolsó versszakban jelenik meg ténylegesen az orpheuszi történet: „Feszesen, mint a sín pár, fülelek még / Jössz-e, de hátranéznem nem szabad.”⁴³ Heaneynél is megtalálható az akusztikai hatás: „A nászúton kószáltunk, lekésve / A koncertet, néma folyosókon át”,⁴⁴ azonban a vers végén igazából az eredeti szöveg csak közvetett módon utal a hallásra, s pusztán figyelemről beszél.

Érdemes kitérni még ugyanakkor a kötet címében lévő nyelvi játékra, a stáció („station”) és a metrómegálló („underground station”) közti hasonlóságra az angol nyelvben. Kárpáti Péter *Akárki* című 1993-as drámájában, mely a 20. század végi Budapesten játszódik, a középkori angol dráma sírgödrös jelenetét az Astoria metróperonjában jeleníti meg, az allegorikus szereplőket pedig a darab korábbi szereplőiből lett hajléktalanok játsszák. Az angol moralitás címszereplője haldoklásával a krisztusi szenvedéstörténet állomásait viszi színre.⁴⁵ A Kárpáti-darabban 2013-ban ezt a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színházban úgy adták elő Radu Afrim rendezésében, hogy a színpad metrómegálló volt, a darab helyszíneit/állomásait pedig metrómegállóként írták ki a falra.⁴⁶ Kárpátinál ugyanakkor a metróban játszódik egy rövid haláltánc-jelenet is, amikor a Csontváz az érkező metrószerelvénnyel, öngyilkosság elkövetésére csábítja a főszereplőt (a darab 1993-as szövegváltozatában ez meg is történik, míg az 1999-es változatban nem). A jelenet a 20. századi modern haláltánc-metszeteket idézi, így például Alfred Kubin *Ein neuer Totentanz* (Új haláltánc) című 1947-es sorozatát, mely (nem egyedülként) korabeli környezetbe ülteti át a műfajt.

Térey János 2009-es *Jeremiásának* 3. egységében szintén a metró válik alvilági helyszínné, ahogy a fikatív debreceni földalattiból jönnek elő a néhai debreceniek, majd a haláltánc műfajához hűen nemre és életkorra való tekintet nélkül, és szinte ugyanaz a seregszemle ismétlődik meg, mint az általam idézett antik alvilágjárásokban. Ezt követően a résztvevők bemutat-

⁴⁰ „Lent várt rám egy sabinumi tölgyfa / Palackzöld árnyéka Szent Patrick / Purgatóriumában.” Uő, „Kálváriasziget, VI”, ford. Gerevich András, in uő, *Hűlt hely*, 201; vö. uő, „Station Island”, 75.

⁴¹ Uő, „Kálváriasziget, VI”, 202; vö. uő, „Station Island”, 76.

⁴² Uő, „A földalatti”, ford. Gerevich András, in uő, *Hűlt hely*, 171.; Uő, „The Underground”, in uő, *Station Island*, 13.

⁴³ Uő, „A földalatti”, 171.; vö. uő, „The Underground”, 13. Az eredetiben: „the wet track / Bared and tensed as I am, all attention / For your step following and damned if I look back.” („a nedves sín pár / Kietlen és feszült, mint én, minden figyelem / Lépedet követi, és vesszek meg, ha visszanézek.”).

⁴⁴ Uő, „A földalatti”, 171.; vö. uő, „The Underground”, 13.

⁴⁵ Kárpátinál konkrét párhuzamok is vannak a darabban a keresztúttal.

⁴⁶ Az előadás képeihez lásd http://www.tamasitheatre.ro/hu/22.html?eloadas_id=5833.

kozásuk után elmondják haláluk történetét. A dráma idején sztrájk van a földalattiban, így szinte majdnem néptelen az összes megálló.

IV. Befejezés

Aztán, mintha ocsúdtam volna végre:
ismeretlen zarándokok között
sodródtam a szállásra, éjszakára.

Seamus Heaney: *Kálváriasziget*, VIII.⁴⁷

Dolgozatomban a 20. századi Orpheusz-féle alvilágjárás feldolgozó verseket elemeztem: Rilke, Czesław Miłosz, Seamus Heaney és Baka István szövegeit. A lista persze bővíthető, hisz az Orpheusz-mítosznak rengeteg izgalmas feldolgozása van, s a kortárs irodalomból is lehetne még több példát hozni (például Carol Ann Duffy *Eurüdikéjét* az 1999-es *The Worlds Wife* (A világ felesége) című kötetéből). Azonban vizsgálódásom során főként azok a szövegek érdekeltek, amelyekben a földalatti az alvilági helyszín szerepét tölti be, s noha ez alól Rilke verse kivételt képez, illetve Miłosz feldolgozásában is mélygarázs van, de a mítosz hangok adta lehetőségeiben jelentős szerepe volt Rilke feldolgozásának, ugyanis főleg Miłosz, de Heaney feldolgozásában szintén nagy szerepe van a léptek hangjának. David Ashford *London Underground* című könyve jó példa arra, hogyan vált a metró a modern nagyvárosok egyik legfontosabb terévé, ezáltal jelentős hatást gyakorolva az irodalomra és a kultúrára is, ugyanakkor a londoni földalatti az elidegenedés tökéletes jelképévé vált a nagyvárosokban,⁴⁸ ami bizonyos szempontból hasonló a halott árnyak érzéstelenségéhez az ókori görög és római alvilágjárásokból (például az *Odüsszeiában* és az *Aeneisben*), és Rilke feldolgozásában Eurüdiké szintén elidegenedett a fenti világ dolgaitól:

Olyan volt, mint egy áldott Egy-reménység.
A férfival, ki ott haladt előtte,
nem gondolt; sem a felkanyargó úttal.
Már egyedül volt. És halotti volta
csordultig telítette.⁴⁹

⁴⁷ Heaney, „Kálváriasziget, VIII”, ford. Imreh András, in uő, *Hűlt hely*, 207; vö. uő, „Station Island”, in uő, *Station Island*, 83.

⁴⁸ Ashford, „The Ghost in the Machine”. (A hivatkozás helye a <4> jelzésű egységben található.)

⁴⁹ Rilke, „OEH”, ford. Rab, 163; vö. uő, „OEH”, ford. Somlyó, 160; uő, „OEH”, ford. Szabó, 157. Az eredetiben: „Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung, / und dachte nicht des Mannes, der voranging, / und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg. / Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein / erfüllte sie wie Fülle.” Uő, „OEH”, 301. Még saját férjét sem ismerte fel: „S amikor hirtelen / megállította s felsíró szavával / azt mondta az

A földalatti hatalmas mítoszteremtő erővel rendelkezik,⁵⁰ az általam vizsgált feldolgozások, Heaney, Miłosz és Baka szövege pedig ki is használták ezt a lehetőséget, és modern motívumokkal keverték az antik és középkori mintákat. Orpheusz mítosza sok lehetőséget kínál fel a művészet (főként a költészet és a zene) önreflexiójára, arra, hogy a művészet szerepéről és erejéről elmélkedjünk. 1937-ben Auden szintén felteszi a kérdést *Orpheus* című versében:

„What does the song hope for?
[...]
To be bewildered and happy,
Or most of all the knowledge of life?”⁵¹

Orpheusz csodás dolgokat vitt véghez lantjával és énekével:⁵² képes volt megszelídíteni a vadállatokat, és még a fákat és a köveket is rá tudta venni, hogy táncolva kövessék,⁵³ és alászállt az alvilágba, majd onnan visszatérni élve. Nem véletlen, hogy a mítosznak rengeteg zenei átültetése van, például Monteverdi és Gluck (és mások) operát szereztek belőle, Offenbach operettet, Liszt Ferenc szimfonikus költeményt, Stravinsky pedig balett adaptációt komponált. Orpheusz alakja a művészetben egyike a legnagyobb túlélőknek a mitikus alakok között, és mítoszáat ma is újabb és újabb feldolgozások tartják életben.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Angol-magyar nagyszótár. Főszerkesztő Ország László – Magay Tamás. Budapest: Akadémiai, 2003. (Klasszikus Nagyszótárak)

Ashford, David. „The Ghost in the Machine: Psychogeography in the London Underground 1991-2007.” *The Literary London* 6.2 (2008, szeptember)

<http://www.literarylondon.org/london-journal/september2008/ashford.html>.

Auden, W[ystan] H[ugh]. „Orpheus.” In uő. *Collected Poems*. Szerkesztette és az előszót írta Edward Mendelson. London: Faber and Faber, 1994, 158.

Isten, hogy »Hátranézett!« – / nem értett semmit s halkan mondta: »Ki?«”. Uő, „OEH”, ford. Szabó, 158; vö. uő, „OEH”, ford. Somlyó, 160; uő, „OEH”, ford. Rab, 163. Az eredetiben: uő, „OEH”, 301.

⁵⁰ Ashford, „The Ghost in the Machine”. (A hivatkozott rész a <4> jelzésű egységben található.)

⁵¹ Nyersfordításban: „Mit remélhet a dal? / [...] / Hogy meghökkentő és boldog lesz, / Vagy az összes élettapasztalat legjava?” W[ystan] H[ugh] Auden, „Orpheus”, in uő, *Collected Poems*, szerk., előszót írta Edward Mendelson (London: Faber and Faber, 1994), 158.

⁵² Vö. Zéthosz és Amphiön mítoszával. Thébát zenével alapították: Amphiön lanton játszott, a kövek pedig maguktól mentek a helyükre. Lásd Robert Graves, *A görög mítoszok*, ford. Szíjgyártó László, 1. köt. (Budapest: Európa, 1970), 408.

⁵³ Uo. 172.

- Baka István. „Alászállás a moszkvai metróba.” In uő. *Versek*. A szöveget gondozta, az utószót írta Bombitz Attila. Szeged: Tiszatáj, 2003, 283-284. (Baka István Művei)
- Blok, Alekszandr. „Haláltáncok.” Fordította Lator László. In *Alekszandr Blok válogatott művei*. Válogatta Pór Judit, fordította Fodor András et al. A jegyzeteket készítette Bakcsi György. Budapest: Európa, 1972, 94-99.
- . „Plajszki szmertyi.” In uő. *Sztyihotverenijja. Poemü, tyeatr v dvuh tomah*. Összeállította, szerkesztette VI[agyimir] Orlov. 1. könyv. Leningrád: Hudozslesztvennaja Lityeratura, 1972, 111-114.
- Barthes, Roland: „Fading.” In uő. *Beszédtöredékek a szerelemről*. Fordította Albert Sándor. Budapest: Atlantisz, 1997, 137-141. (Veszedelmes Viszonyok)
- Essenhigh, Inka: „Shopping.” In *Abstract America: New Painting*. Az előszót írta Max Henry. London: Jonathan Cape – Saatchi Gallery, 2008, 229.
- . „Subway.” In *Abstract America: New Painting*. Az előszót írta Max Henry. London: Jonathan Cape – Saatchi Gallery, 2008, 231.
- Graves, Robert. *A görög mítoszok*. Fordította Sziójgyártó László. 1. kötet. Budapest: Európa, 1970.
- Heaney, Seamus. „A földalatti.” Fordította Gerevich András. In uő. *Hűlt hely. Válogatott versek*. Fordította Ferencz Győző et al. Válogatta, szerkesztette Gerevich András – Imreh András – Mesterházi Mónika, az utószót írta Ferencz Győző. Pozsony: Kalligram, 2010, 171.
- . „Kálváriasziget, I.” Fordította Tandori Dezső. In uő. *Hűlt hely. Válogatott versek*. Fordította Ferencz Győző et al. Válogatta, szerkesztette Gerevich András – Imreh András – Mesterházi Mónika, az utószót írta Ferencz Győző. Pozsony: Kalligram, 2010, 191-193.
- . „Kálváriasziget, VI.” Fordította Gerevich András. In Uő, *Hűlt hely. Válogatott versek*. Fordította Ferencz Győző et al. Válogatta, szerkesztette Gerevich András – Imreh András – Mesterházi Mónika, az utószót írta Ferencz Győző. Pozsony: Kalligram, 2010, 201-202.
- . „Kálváriasziget, VIII.” Fordította Imreh András. In uő. *Hűlt hely. Válogatott versek*. Fordította Ferencz Győző et al. Válogatta, szerkesztette Gerevich András – Imreh András – Mesterházi Mónika, az utószót írta Ferencz Győző. Pozsony: Kalligram, 2010, 205-207.
- . „Station Island.” In uő. *Station Island*. New York: Farrar Straus Giroux, 1985, 61-91.
- . „The Underground.” In uő. *Station Island*. New York: Farrar Straus Giroux, 1985, 13.
- Homérosz. *Odüsszeia*. Fordította, a jegyzeteket készítette Devecseri Gábor, az utószót írta Szepessy Tibor. Budapest: Európa, 1986. (A Világirodalom Klasszikusai)
- Kerényi Károly. *Görög mitológia*. Fordította Kerényi Grácia. Budapest: Gondolat, 1977.
- Platón. „A lakoma.” Fordította Telegdi Zsigmond. In *Platón válogatott művei*. Fordította Devecseri Gábor et al. Válogatta, a jegyzeteket és az utószót írta Falus Róbert. A jegyzete-

- ket készítette Németh György. Budapest: Európa, 1983, 149-215. (A Világirodalom Klasszikusai)
- . „Állam, Tizedik könyv.” Fordította Szabó Miklós. In *Platón válogatott művei*. Fordította Devecseri Gábor et al. Válogatta, a jegyzeteket és az utószót írta Falus Róbert. A jegyzeteket készítette Németh György. Budapest: Európa, 1983, 452-493. (A Világirodalom Klasszikusai)
- Pound, Ezra. „Egy metróállomáson.” Fordította Károlyi Amy. In *Észak-amerikai költők antológiája*. Válogatta, szerkesztette, az előszót és a jegyzeteket írta Vajda Miklós, fordította Babits Mihály et al. Budapest: Kozmosz, 1966, 236. (A Világirodalom Gyöngyszemei)
- . „In a Station of the Metro.” In Kurt Brown – Harold Schechter, vál. *Conversation Pieces. Poems that Talk to Other Poems*. Az előszót írta Billy Collins. New York – London – Toronto: Alfred A. Knopf, 2007, 66. (Everyman’s Library Pocket Poets)
- Lukianosz. „Menipposz avagy leszállás az alvilágba.” Fordította Tar Ibolya. In *Lukianosz összes művei*. Fordította Bollók János et al., a jegyzeteket készítette Horváth Judit. 1. kötet. Budapest: Magyar Helikon, 1974, 288-302. (Bibliotheca Classica)
- Mahawatte, Royce. „In tunnels.” *The Times Literary Supplement* 5787 (2014. február 28.): 11.
- Miłosz, Czesław. „Orfeusz és Eurüdiké.” Fordította Gömöri György. *Műút* 56.27 (2011): 6-7.
- Ovidius, Publius Naso. „Orpheus és Eurydice.” In uő. *Átváltozások*. Fordította Devecseri Gábor, az utószót írta Szilágyi János György, a jegyzeteket készítette Szepessy Tibor. Budapest: Európa, 1982, 271-273. (Bibliotheca Classica)
- Rilke, Rainer Maria. „Orpheus. Eurydike. Hermes.” In uő. *Werke. Gedicht-Zyklen*. Kiadta Ruth Sieber – Ernst Zinn. 2. kötet. Frankfurt am Main: Insel, 1980, 298-301. (Rainer Maria Rilke Werke in sechs Bänden)
- . „Orpheus, Eurydike, Hermes.” Fordította Szabó Lőrinc. In uő. *Versek*. Fordította Ambrus Tibor et al. Szeged: Ictus, 1995, 155-158.
- . „Orpheusz. Eurüdiké. Hermész.” Fordította Rab Zsuzsa. In uő. *Versek*. Fordította Ambrus Tibor et al. Szeged: Ictus, 1995, 161-164.
- . „Orpheusz. Eurüdiké. Hermész.” Fordította Somlyó György. In uő. *Versek*. Fordította Ambrus Tibor et al. Szeged: Ictus, 1995, 158-161.
- Simic, Charles. *The Monster Loves His Labyrinth. Notebooks*. Keene, NY: Ausable, 2008.
- Szőke Katalin. „Két talált tárgy az évfordulóra. (Baka, Szosznora, Blok, Jeszenyin).” *Tiszatáj* 69.9 (2015): 47-53.
- Terry, Philip. „Inferno: Canto I.” *London Review of Books* 7 (2014. április 3.): 22.
- Thurston, Michael. „Seamus Heaney’s »Station Island«.” In uő. *The Underworld in Twentieth Century Poetry. From Pound and Eliot to Heaney and Walcott*. New York: Palgrave Macmillan, 2009, 161-175.
- V. Kovács Sándor. „Magyar pokoljárók. Egy fejezet lovagi irodalmunk történetéből.” In *Tar Lőrinc pokoljárása. Középkori magyar víziók*. Válogatta, a szöveget gondozta, a bevezet-

tő tanulmányt, a jegyzeteket írta V. Kovács Sándor, fordította Bellus Ibolya et al. Budapest: Szépirodalmi, 1985, 7-29. (Magyar Ritkaságok)

Vergilius. „Aeneis” In *Vergilius összes művei*. Fordította, a jegyzetek készítette Lakatos István, az utószót írta Borzsák István. Budapest: Európa, 1984, 109-407. (A Világirodalom Klasszikusai)

Vonnegut, Kurt. *Galápagos*. Fordította Szántó György Tibor. Budapest: Maecenas, 2008.